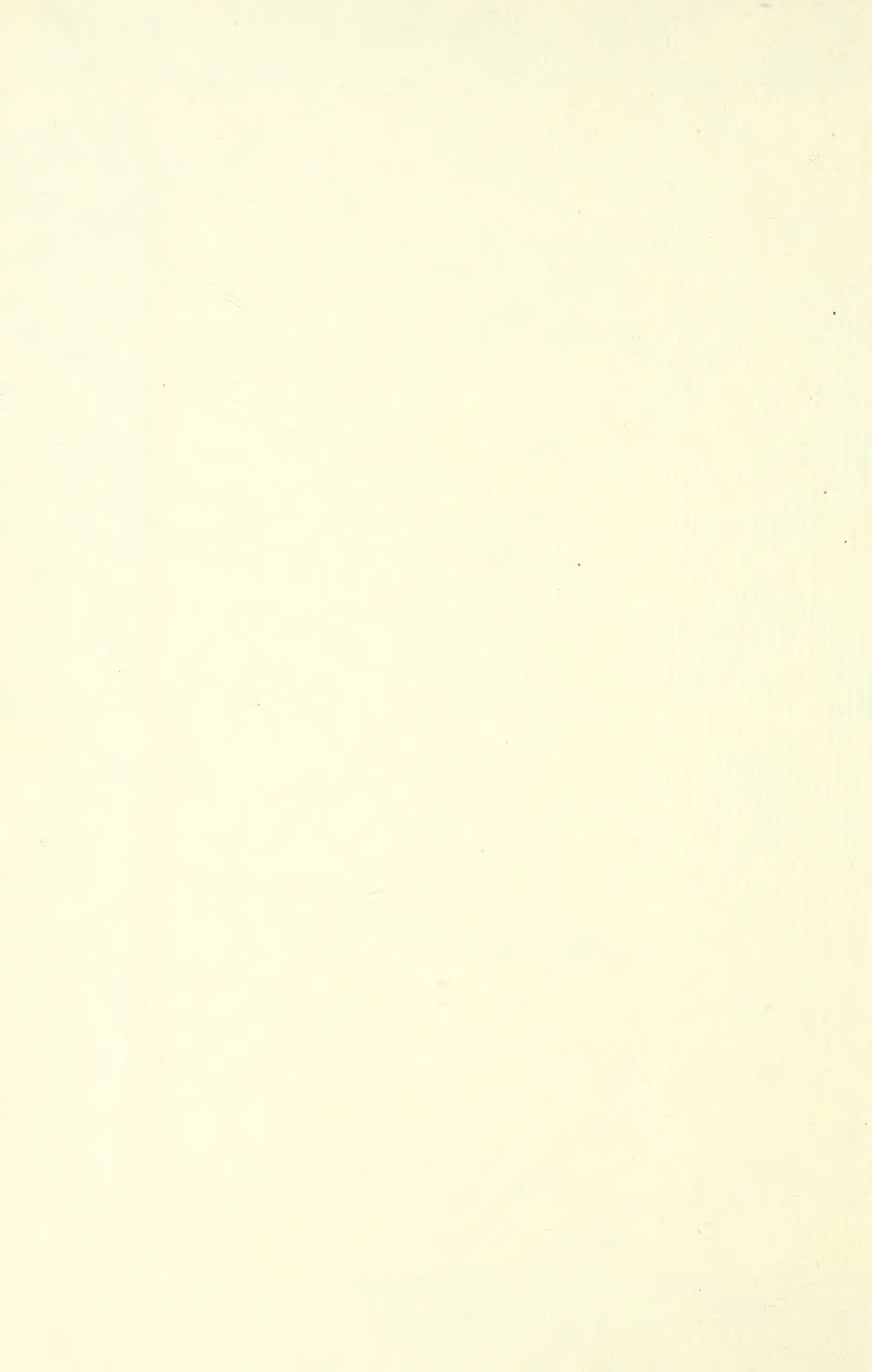
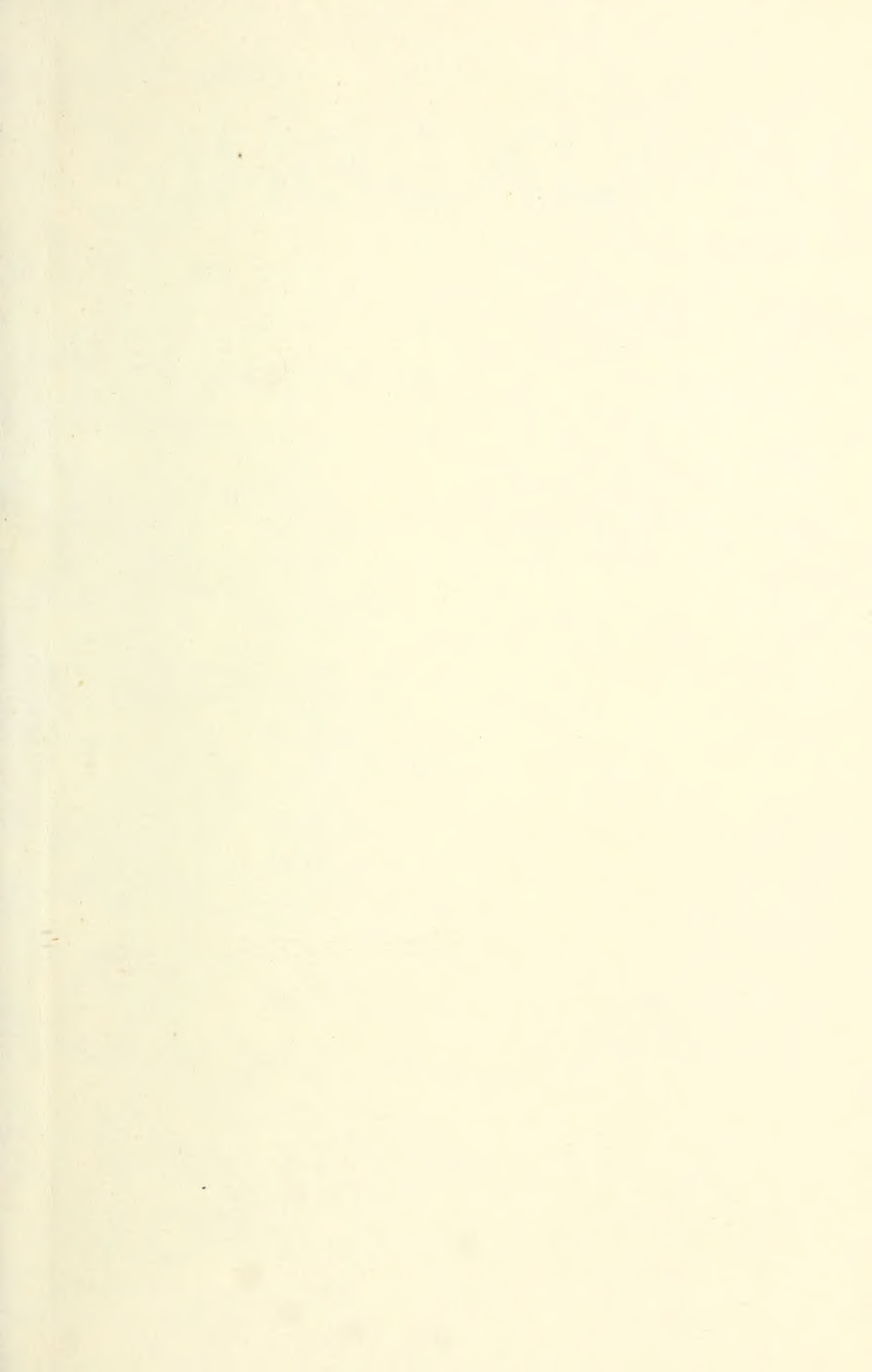

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01239950 7





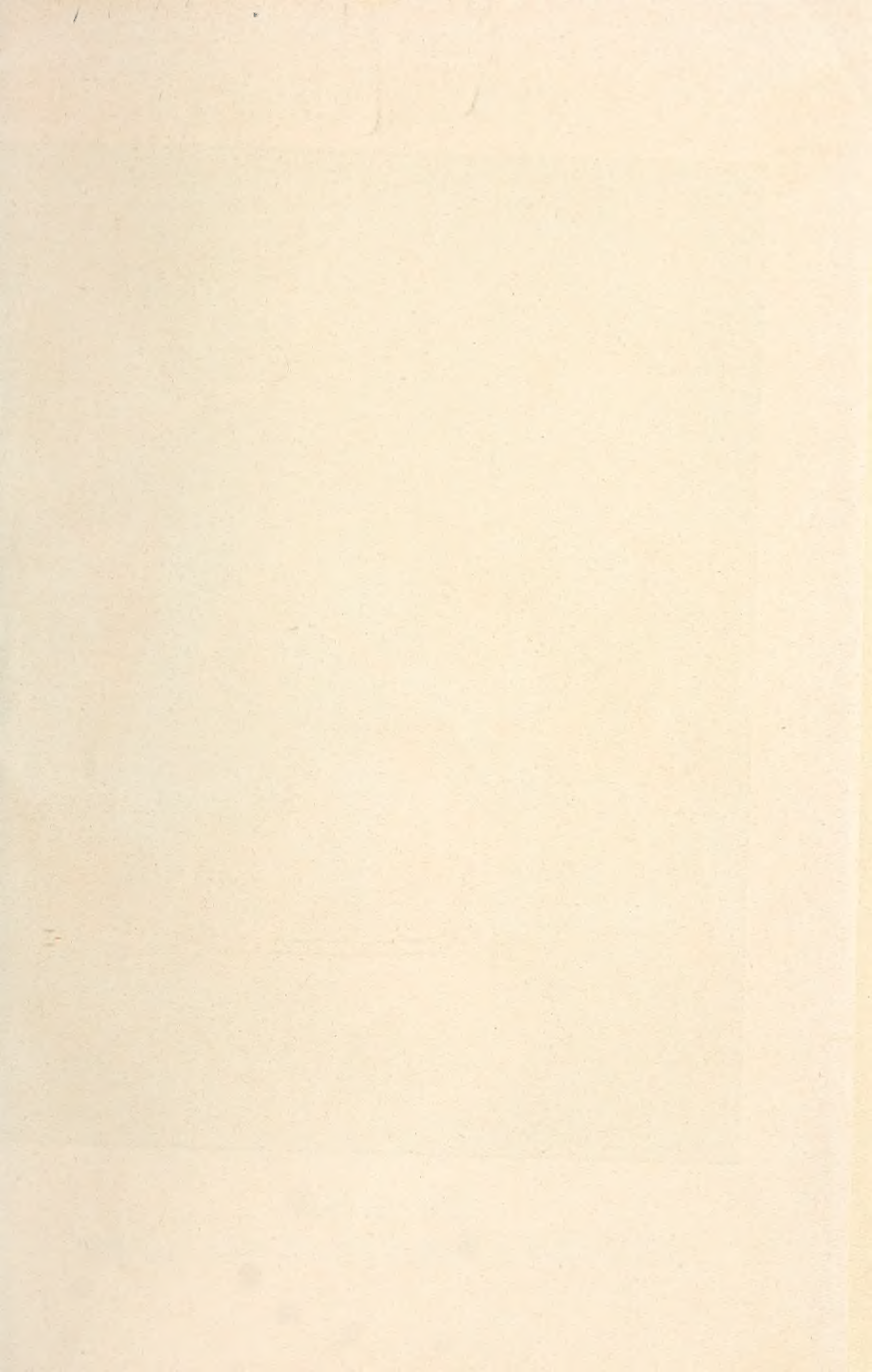


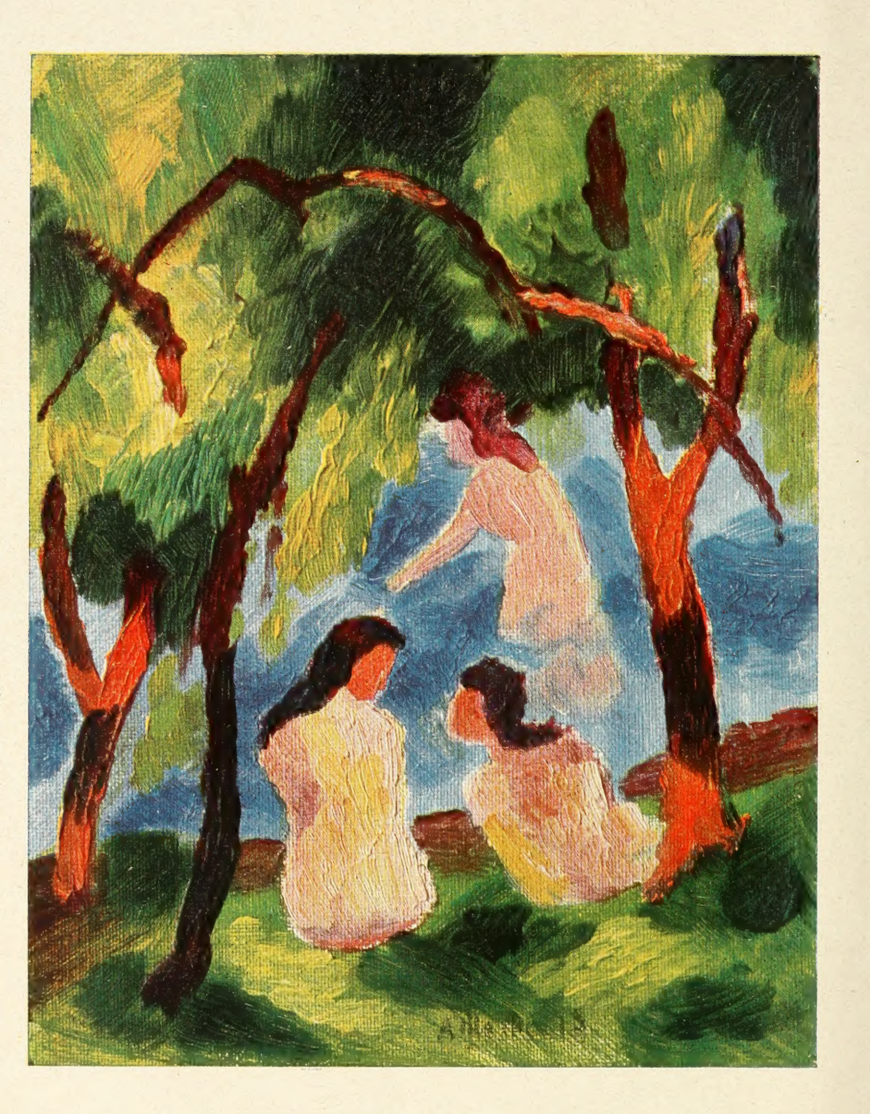
JUNGE KUNST

MACKE
CHAGALL
NAUEN
SCHELFHOUT
ARCHIPENKO

VOLKSAUSGABE







Badende

JUNGE KUNST

BAND 32

AUGUST MACKE

VON

WALTER COHEN

MIT EINER FARBIGEN TAFEL UND 32 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1922

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

I. Reihe.

Bd. 1. Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. Uphoff: Paula Modersohn.
Bd. 3. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Däubler: César Klein.
Bd. 6. Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Schwarz: Hugo Krayn.

II. Reihe.

Bd. 9. Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. D. Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Zahn: Josef Eberz.
Bd. 15. D. Henry: André Derain.
Bd. 16. Valentiner: K. Schmidt-Rottluff.

III. Reihe.

Bd. 17. Biermann: Heinr. Campendonk.
Bd. 18. Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Graf: Maria Uhden
Bd. 21. Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Kirchner: Erich Waske.

IV. Reihe.

Bd. 25/26. Hartlaub: Vincent van Gogh.
Bd. 27. Kolle: Henri Rousseau.
Bd. 28. Huebner: Lodewijk Schelfhout.
Bd. 29. Suermondt: Heinrich Nauen.
Bd. 30. v. Wedderkop: Paul Cézanne.
Bd. 31. Einstein: M. Kisling.
Bd. 32. Cohen: August Macke.

Weitere Bände folgen.

 / Einband nach einem Entwurf von Ferdy Horrmeyer / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Den „Fröhlichen Rheinländer", den „Springinsfeld von vierzig Jahren" hat Heinrich Manns ätzender Stift in dem jungen Ende der „Jagd nach Liebe" porträtiert. Dieser Maler, der vom unverstellten Kitsch zur Sezession übergeht, spricht also: „Nun, und meine Gabe ist es, mit glücklichem Genie einem gefälligen Publikum was Hübsches vorzumachen. Das ist die Kunst, glauben Sie mir!"

Dieser Rheinländer ist in der Tat unsterblich, nicht nur als Maler. Sternheim ward nie galliger, als da er in seinen Europa-Roman das Kapitel des Rheinländers hineinbaute, des streberischen Preußen, der auch als Student nichts als Karriere im Sinne hat. Es ist eine sehr lieblose Kritik, die hier geübt wird, aber sie hat ihre Berechtigung, wenn auch als „Rheinisches" geschildert wird, was wesensnahe, ja in gleicher Form, in anderen Deutschen lebt. Solche Äußerungen stehen in augenfälligem Gegensatz zu der Selbstverherrlichung, die in den Ländern am Rhein mit Vorliebe auf Kosten norddeutscher Landsleute ausgeübt wurde. Die echte, heute noch lebendige Romantik der Rheinlandschaft hat hier eine Verzerrung erfahren, die Widerspruch herausfordern mußte.

Aber es gibt ein anderes Rheinland und einen anderen Rheinländer, von dem weder Mann noch Sternheim zu wissen scheinen. Das Rheinland, das sich in Hölderlins gewaltigstem Gedichte spiegelt, es lebt noch heute. Des Rheinstroms befruchtende Kraft, die Fülle der Landschaft mit ihren Weinbergen und Rosengärten, all das Herzstärkende, das sich dem Touristengewimmel versteckt, in Seitentälern birgt, die weite Ebene des Niederrheins, wo Cleve, Emmerich, Xanten

der Wiederentdeckung harren, dies alles hat ein Geschlecht herangezogen, das dankbar ohne Prahlerei der Heimat ergeben ist, fern jenem Fanatismus der Enge, der den Begriff Heimatskunst zum Spottwort verzerrte. Längst hat den Drang nach allzu leichtem Lebensgenuß der gerade vom Preußentum anerzogene Sinn für Sachlichkeit und ernste Arbeit verscheucht. Das in großen Teilen industrialisierte Rheinland verspart sich, was nach Romantik aussieht und klingt, für spärliche Festtage. Gern geht es allzu Gefälligem aus dem Wege. Die künstlerische Jugend ist selbst im traditionsstarken Düsseldorf nicht minder radikal als in Berlin und Dresden etwa. Radikal in Gesinnung freilich mehr als der eigentlichen Kunstübung, die ererbten Geschmack, und sei es auch nur Geschmäcklertum, selten ganz vermissen läßt.

Ein wirklicher Dichter, der Rheinländer Josef Ponten, hat besser als je ein anderer, das Verhältnis dieser jungen Generation zu dem gekennzeichnet, was einst als „Romantik" dem Rhein so verwachsen war wie der Rebstock, jene Romantik, die in der Kunst in dem spärlichen Werk des prachtvollen Fohr ihr Höchstes gab und die dann als Spätromantik alle, aber auch alle Keime des gefährlichsten Kitsches barg. „Aber auf das jüngere Geschlecht wirkt die süße Romantik nicht mehr, die den Müttern und selbst den geschäftsstarken Vätern auf der Hochzeitsreise noch eine Träne der Rührung entlockte. Es verklagt die Klage. Sein Sinn spannt sich auf die Seele der Dinge mehr als auf die Erscheinungen, und es fühlt sich dem Fürchterlichen näher als dem Gefälligen." (Ponten, Die erste Rheinreise.)

Macke ist westfälischer Herkunft (geb. zu Meschede im Sauerland am 3. Januar 1887), aber da er ganz früh nach dem Rheinlande gekommen ist und die längste Zeit seines Lebens, das an Kürze dem von Fohr und Niederee vergleichbar ist, am Rhein zubrachte, ist er nie anders denn als Rheinländer angesprochen worden. Als der Kölnische Kunstverein

zu Anfang des Jahres 1918 seine fast historisch gewordene Ausstellung „Das junge Rheinland" eröffnete, bildete mit Fug und Recht die erste Gedächtnisausstellung für den im zweiten Kriegsmonat Gefallenen das Herz der ganzen Veranstaltung. „Junges Rheinland" ist Macke in reinerem Sinne als die große so benannte Künstlervereinigung, die später in Düsseldorf begründet wurde. Wer Mackes Kunst, wie es noch jüngst geschah, mit dem Schlagwort „dekorativ" abtut, verkennt in der jungrheinischen Malerei alles, was ihre Eigenart und Stärke ausmacht.

Diese Kunst ist zu einem großen Teile auf das Optische gestellt und aufs Engste ist sie verknüpft mit der unbeschreiblichen Heiterkeit und Farbenfülle des rheinischen Landschaftsbildes. Wie haben sich doch frühere Düsseldorfer um seine Wiedergabe bemüht und wie blaß und wesenlos erscheint das Meiste ihrer Produktion, wenn man von dem einzigen Caspar Scheuren absieht! Aber auch er spannte sich auf die Erscheinung der Dinge, ging dem Vedutenhaften nicht immer aus dem Wege. Die gesunde rheinische Sinnlichkeit sucht man in den Erzeugnissen der späteren Rheinromantik vergeblich auch da, wo sie ganz irdisch bleibt.

Wie Macke die Seele der Dinge suchte und der Erscheinung doch nicht untreu wurde, mag ein Bild wie die hier abgebildete „Rheinische Landschaft mit Fabrik" aus dem Jahre 1913 lehren. Das Motiv lag wörtlich auf seinem Wege, wenn er sein im nördlichen Teile Bonns gelegenes Wohnhaus verließ, um zum Rhein zu wandern. Die Fabrik war da und dahinter lagerten sich die sieben Berge, den meisten ein ärgerlicher Gegensatz, dem Maler Wohltat und viel mehr als ein „Motiv". Der damals Sechsundzwanzigjährige hat hier in eine geradezu klassische Form gebracht, mit den Mitteln des echten frühen Expressionismus und einer Palette, wie sie nur ihm zu eigen war, was berufsmäßigen „Landschaftsmalern" so selten gelingt, die Einheit von Natur und verwegen hinein gepflanztem Menschenwerk. Die merk-

würdige Sicherheit der Formengebung, die sich in diesem kleinen Bilde ausspricht, findet man bereits bei den ganz frühen Erzeugnissen, wie dem „Nackten Mädchen mit Kopftuch“ von 1910.

August Macke hat kurze Zeit auf der Düsseldorfer Kunstakademie zugebracht — Erinnerungen an diese Episode des Achtzehnjährigen finden sich in seinen Äußerungen „Im Kampfe um die Kunst“, die Antwort auf den Protest deutscher Künstler (München, Piper, 1911). Mehr gab ihm Paris, das er wiederholt besuchte. Von den jüngeren Pariser Künstlern trat Delaunay dem an Temperament so verwandten Rheinländer am nächsten. Wichtiger wurde die Freundschaft mit Franz Marc, die schon 1909 in Tegernsee geschlossen wurde, wo der Jungverheiratete einige Zeit mit seiner jungen, selten verständnisvollen Gattin zugebracht hatte. Im ersten Bande der 1920 erschienenen Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen Marcs sind zehn der schönsten Seiten der Freundschaft mit Macke gewidmet, dabei ein Nachruf aus dem Felde datiert vom 25. Oktober 1914, der hoffentlich für immer der Legende den Garaus machen wird, als ob Macke in diesem Freundschaftsbunde nur der Nehmende gewesen wäre. Für mich bestand nie ein Zweifel daran, daß an Ursprünglichkeit der rein-malerischen Begabung der jüngere Künstler dem etwas doktrinären Maler der „Blauen Pferde“ überlegen war. In Bayern trat auch Kandinsky zu Macke in freundschaftliche Beziehungen; der ganze Kreis des „Blauen Reiters“ sah in ihm den Benjamin und liebte ihn wegen seines unverstellt jugendlich-rotbackigen Wesens. 1913 hielt sich Macke mit seiner Familie längere Zeit in der Schweiz, in Hilterfingen am Thuner See, auf; es war wohl die glücklichste Zeit auch für seine künstlerische Tätigkeit. Im folgenden Jahre machte er mit seinen Freunden Paul Klee und dem Schweizer Maler Louis Moilliet eine Afrika-Reise, die besonders in den funkelnden kleinen Ölbildern aus Tunis, z. B. den verschiedenen Fassungen des „Türkischen Cafés“

mit das Stärkste hervorbrachte, was dem Frühvollendeten zu schaffen vergegönnt war.

August Macke war auch darin Rheinländer, daß er mit jener Reizsamkeit und jener Leichtigkeit des Einfühlens, die einst schon die alten Kölner in eine gefährliche Abhängigkeit von Niederländern wie Dierick Bouts brachte, fremde Formeneinflüsse in sich aufnahm. Sie sind nicht in allen Fällen restlos verarbeitet; es gibt Gemälde von Macke, besonders solche, die mit dem Kubismus liebäugeln, die Experiment geblieben sind und nicht völlig überzeugen. Am stärksten ist Macke immer da, wo er mit dem ihm eigentümlichen Gefühl für Eurhythmie starke, lebhaft-bunte Farben zu einem Strauße zusammenbindet, wie in dem 1912 entstandenen Bilde der vier Mädchen im Garten, das seit 1918 in der Düsseldorfer Galerie hängt. Was gelegentlich in Frühbildern etwas hart wirkt, hat die Afrikareise blühend und warmtönig gemacht. Es ist gar nicht abzusehen, was Macke uns noch hätte geben können, wenn er den Krieg glücklich überstanden hätte.

„Wir Maler wissen gut“, schrieb Franz Marc, „daß mit dem Ausscheiden seiner Harmonien die Farbe in der deutschen Kunst um mehrere Tonfolgen verblassen muß und einen stumpferen, trockneren Klang bekommen wird. Er hat von uns allen der Farbe den hellsten und reinsten Klang gegeben, so klar und hell wie sein ganzes Wesen war. Gewiß ahnt das Deutschland von heute nicht, was alles es diesem jungen, toten Maler schon verdankt, wieviel er gewirkt und wieviel ihm geglückt ist.“

Marcs „Deutschland von heute“ ist das von 1914. In dem Deutschland, das nach dem Kriege mit übermenschlicher Anstrengung äußere und innere Wirren zu überwinden strebt, sind die Macke-Naturen immer seltener geworden. Mit großer und ganz tiefer Sehnsucht denken wir an eine Zeit zurück, in der ein junger wahrhaft begnadeter Mensch von lächelnder Kraft und blühender Gesundheit die Heiterkeit seiner Seele den Geschöpfen mitteilte, die er in von

äußerer Not nicht gehemmten Verhältnissen spielend wie ein Kind und doch ein Mann an aufrechter Gesinnung bildete. Ein gemeinsamer Freund sah August Macke kurz vor dem Aufbruch in den Krieg in seinem Heim am Thuner See, und als er Abschied genommen hatte und mit dem Dampfer an der kleinen Villa vorbeifuhr, erschien der Künstler noch einmal in sorgloser Morgenkleidung, unter dem vorspringenden Dache wie ein Riese aufragend.

„Mit fröhlichen Bewegungen seines ganzen Körpers winkte er lachend Abschied."

Am 26. September 1914 traf ihn bei Perthes in der Champagne die tödliche Kugel.

Mackes Antwort
auf eine Rundfrage von Kunst und Künstler (XII. 1914) über »Das neue Programm«

Die Spannung zwischen den Dingen in der Natur bewegt uns. Wir reagieren auf diese Spannung, indem wir sie zu formen suchen.

Das Leben ist unteilbar. Das Leben im Bilde ist unteilbar. Das Leben im Bilde ist die gleichzeitige Spannung verschiedener Teile.

Die Lebendigkeit einer Spannung nimmt ab, je gleichartiger die Teile und Gruppen des Ganzen werden. Das Tropfen oder Rauschen einer Wasserleitung. Eine angestrichene Leinwand.

Die Lebendigkeit einer Spannung wächst mit der Ungleichförmigkeit der Einzelteile und Gruppen. Eine Sonate von Mozart. Ein Stilleben von Renoir oder Cézanne.

Ausschnitte aus alten Bildern zeigen meist ruhige Übergänge. Die Einzelspannungen gehen mit der Gesamtspannung meist in ruhigem Kontrast zusammen. (Es gibt natürlich Ausnahmen, z. B. Greco.) Das Raumbildende farbiger Kontraste im Gegensatz zum einfachen Helldunkel scheint mir von Delacroix und den Impressionisten zuerst in seiner ganzen Bedeutung für die Lebendigkeit des Bildes erkannt worden zu sein. Seitdem wird immer versucht, dieses Mittel zur einheitlichen Gestaltung des Bildraumes zu verwenden.

Bei Pissarro und Signac z. B. sind die Kontrastgruppen vorhanden. Aber sie sind bei ihnen unter sich gleichartiger, mehr nebeneinander geordnet, wie die Buchstaben auf einer gedruckten Seite, so daß ein fast grauer Eindruck der Gesamtheit entsteht. Bei Cézanne sind die Kontrastgruppen zu einem gleichzeitigen Ganzen gebändigt, so daß der Eindruck mehr der geschlossenen Einheit einer einzelnen Initiale gleicht.

Eine Eigentümlichkeit der «neuen» Bilder ist, daß man in allen Ausschnitten Kontrastgruppen findet, entweder farbige, ein aufeinanderprallendes Rotgrüngelb oder mehr formale, aufeinanderprallende Flächen, Kanten. Die meisten neuen Bilder scheinen mir so aufgebaut zu sein, daß der scharfe Gesamtkontrast aller Kontrastgruppen das Kompositionsmittel ist, im Gegensatz zu einem ruhigen Zusammenfluten ruhigerer Kontrastgruppen bei früheren Bildern.

Ich glaube, in dem Streben, durch den Kontrast das Leben im Bilde aktiver zu gestalten, sind sich die meisten der «neuen» Maler ähnlich bei aller Verschiedenheit der Einzelinteressen. Picasso läßt

die altmeisterliche Ruhe seiner Frühbilder und sucht die lebendige Spannung, die er aus farbig wenig kontrastreichen Flächen aufbaut. Die Bewegung in seinen Bildern ist ein gleichzeitiger Ruck aufeinanderprallender Flächen. Matisse entwickelt die impressionistischen Mittel auf seine Art zu einer freien ausdrucksvollen Gestaltung eines Natureindrucks. Es gelingt ihm nicht immer, der Farbe die Tiefe zu geben, so daß die Farbe zweidimensional bleibt. Delaunay arbeitet ohne Helldunkel die farbigen Kontrastgruppen so zusammen (oder vielleicht besser gesagt: er arbeitet sie auseinander, aber zu einer Einheit) daß in seinen Bildern eine heftige Vor- und Rückwärtsbewegung entsteht, eine Bewegung, die er in absolut realistischen Bildern ebenso gestaltet, wie in Dingen, bei denen die Bewegung Selbstzweck wird. Er gibt die Bewegung selbst, die Futuristen illustrieren die Bewegung (wie die Japaner die Bewegung des Regens illustrieren, die Höhlenmenschen eine laufende Renntierherde, oder wie Wilhelm Busch den betrunkenen Meyer illustriert). Sobald ein Futurist die Bewegung im Bilde erreicht, ist er gut.

Übrigens ist man auch bei manchem alten Bilde geneigt, alles frömmelnde, pathetische, feudale oder gemütliche als illustrative Beigabe zu kennzeichnen, unter der die einfache Gestaltung des Lebendigen leidet, sobald der Maler sich mehr für dieses illustrative interessiert. Es gibt manche Stelle auf manchem Bilde des XV., XVI., XVII. Jahrhunderts, die falsch ist und oberflächlich. Eine falsche Lasur, aber eine gute Bauernkirmeß. Das Kunstempfinden hat sich aller Kunst gegenüber geändert. Und zwar sehr schnell. Seit wann schätzt man die Ägypter, die Frühgriechen, die frühchristlichen und romanischen Maler, die Chinesen und die exotische Kunst als wirklich große Kunst? Vor kurzem noch entschuldigte man sie alle, daß sie es nicht besser konnten. Damit man mir aber nicht Freude am Primitiven vorwerfe, will ich bekennen, daß ich Giotto, die Sienesen, die Kölner Meister, die frühen Flamen, die Schule von Ferrara, manchen holländischen Stillebenmaler, Manet, Renoir und noch vieles andere außerordentlich liebe, in dem ich die Empfindlichkeit für das «Lebendige» sehe. Das Lebendige braucht sich nicht immer mit Naturnachahmung zu decken. Ich glaube, daß nicht viele «Kunstfreunde» die Ansicht teilen, die Herr Geheimrat Bode kürzlich bei einem Angriff auf die «neue Kunst« äußerte, die Kunst sei Naturnachahmung. Es war der Drang nach lebendigem Ausdruck, der gotische Kirchen gebaut hat, der Mozartsche Sonaten und auch Negertänze samt den dazugehörigen Masken geschaffen hat, ohne Erlaubnis der Kunstkritiker. Und so wird es, denke ich, noch lange bleiben.

AUGUST MACKE.

„Die Masken"

von August Macke (aus dem »Blauen Reiter«, München 1912).

Ein sonniger Tag, ein trüber Tag, ein Perserspeer, ein Weihgefäß, ein Heidenidol und ein Immortellenkranz, eine gotische Kirche und eine chinesische Dschunke, der Bug eines Piratenschiffes, das Wort Pirat und das Wort heilig, Dunkelheit, Nacht, Frühling, die Zimbeln und ihr Klang und das Schießen der Panzerschiffe, die ägyptische Sphinx und das Schönheitspflaster auf dem Bäckchen der Pariser Kokotte.

Das Lampenlicht bei Ibsen und Maeterlinck, die Dorfstraßen- und Ruinenmalerei, die Mysterienspiele im Mittelalter und das Bangemachen bei Kindern, eine Landschaft von van Gogh und ein Stilleben von Cézanne, das Surren der Propeller und das Wiehern der Pferde, das Hurrageschrei eines Reiterangriffs und der Kriegsschmuck der Indianer, das Cello und die Glocke, die schrille Pfeife der Lokomotive und das Domartige des Buchenwaldes, Masken und Bühnen bei Japanern und Hellenen und das geheimnisvolle, dumpfe Trommeln des indischen Fakirs.

Gilt nicht das Leben mehr denn die Speise, und der Leib mehr, denn die Kleidung?

Unfaßbare Ideen äußern sich in faßbaren Formen. Faßbar durch unsere Sinne als Stern, Donner, Blume, als Form.

Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den «unsichtbaren Gott».

Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfaßbaren zum Faßbaren.

Schauen der Pflanzen und Tiere ist: Ihr Geheimnis fühlen.

Hören des Donners ist: Sein Geheimnis fühlen. Die Sprache der Formen verstehen heißt: Dem Geheimnis näher sein, leben.

Schaffen von Formen heißt: leben. Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form? Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners?

Der Donner äußert sich, die Blume, jede Kraft äußert sich als Form. Auch der Mensch. Ein Etwas treibt auch ihn, Worte zu finden für Begriffe, Klares aus Unklarem, Bewußtes aus Unbewußtem. Das ist sein Leben, sein Schaffen.

Wie der Mensch, so wandeln sich auch seine Formen.

Das Verhältnis der vielen Formen untereinander läßt uns die einzelne Form erkennen. Blau wird erst sichtbar durch Rot, die Größe des Baumes durch die Kleinheit des Schmetterlings, die Jugend des Kindes durch das Alter des Greises. Eins und zwei ist drei. Das Formlose, das Unendliche, die Null bleibt unfaßbar.

Der Mensch äußert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Äußerung seines inneren Lebens. Das Äußere der Kunstform ist ihr Inneres.

Jede echte Kunstform entsteht aus einem lebendigen Wechselverhältnis des Menschen zu dem Tatsachenmaterial der Naturformen, der Kunstformen. Der Duft der Blume, das freudige Springen des Hundes, der Tänzerin, das Anlegen von Schmuck, der Tempel, das Bild, der Stil, das Leben eines Volkes, einer Zeit.

Die Blume öffnet sich beim Dämmern des Lichtes. Der Panther duckt sich beim Anblick der Beute und seine Kräfte wachsen als Folge ihres Anblicks. Und die Spannung seiner Kraft ergibt die Weite seines Sprunges. Die Kunstform, der Stil entsteht aus einer Spannung.

Auch Stile können an Inzucht zugrunde gehen. Die Kreuzung zweier Stile ergibt einen dritten, neuen Stil. Die Renaissance der Antike, der Schongauer- und Mantegnaschüler Dürer. Europa und der Orient.

In unserer Zeit fanden die Impressionisten den direkten Anschluß an die Naturerscheinungen. Die organische Naturform im Licht, in der Atmosphäre darzustellen, wurde ihre Parole. Sie wandelte sich unter ihren Händen.

Kunstformen der Bauern, der primitiven Italiener, der Holländer, Japaner und Tahitianer wurden ebenso zu Anregern wie die Naturformen selbst. Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Cézanne, van Gogh, Gauguin. Sie alle sind so wenig Naturalisten wie Greco oder Giotto. Ihre Werke sind der Ausdruck ihres inneren Lebens, sie sind die Form dieser Künstlerseelen im Material der Malerei. Das braucht nicht auf das Vorhandensein einer Kultur zu deuten, einer Kultur, die für uns das wäre, was für das Mittelalter die Gotik war, einer Kultur, in der alles Form hat, Form, aus unserem Leben geboren, nur aus unserem Leben. Selbstverständlich und stark wie der Duft einer Blume.

Wir haben in unserer komplizierten und verworrenen Zeit Formen, die jeden unbedingt ebenso erfassen, wie der Feuertanz den Neger oder das geheimnisvolle Trommeln der Fakire den Inder. Der Privatgelehrte steht als Soldat neben dem Bauernsohn. Beiden fährt der Parademarsch gleichmäßig durch die Glieder, ob sie wollen oder nicht. Im Kinomatograph staunt der Professor neben dem Dienstmädchen. Im Varieté bezaubert die schmetterlingsfarbene Tänzerin die verliebtesten Paare ebenso stark, wie im gotischen Dom der Feierton der Orgel den Gläubigen und den Ungläubigen ergreift.

Formen sind starke Äußerungen starken Lebens. Der Unterschied dieser Äußerungen untereinander besteht im Material, Wort, Farbe, Klang, Stein, Holz, Metall. Jede Form braucht man nicht zu verstehen. Man braucht auch nicht jede Sprache zu lesen.

Die geringschätzige Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich.

Was wir als Bild an die Wand hängen, ist etwas im Prinzip Ähnliches, wie die geschnitzten und bemalten Pfeiler in einer Negerhütte. Für den Neger ist sein Idol die faßbare Form für eine unfaßbare Idee, die Personifikation eines abstrakten Begriffs. Für uns ist das Bild die faßbare Form für die unklare, unfaßbare Vorstellung von einem Verstorbenen, von einem Tier, einer Pflanze, von dem ganzen Zauber der Natur, vom Rhythmischen.

Stammt das Porträt des Dr. Gachet von van Gogh nicht aus einem ähnlichen geistigen Leben, wie die im Holzdruck geformte, erstaunte Fratze des japanischen Gauklers? Die Maske des Krankheitsdämons aus Ceylon ist die Schreckensgeste eines Naturvolkes, mit der seine Priester Krankes beschwören. Für die grotesken Zierate der Maske finden wir Analogien in den Baudenkmälern der Gotik, in den fast unbekannten Bauten und Inschriften im Urwalde von Mexiko. Was für das Porträt des europäischen Arztes die welken Blumen sind, das sind für die Maske des Krankheitsbeschwörers die welken Leichen. Die Bronzegüsse der Neger von Benin in Westafrika (im Jahre 1889 entdeckt), die Idole von den Osterinseln aus dem äußersten Stillen Ozean, der Häuptlingskragen aus Alaska und die Holzmaske aus Neukaledonien reden dieselbe starke Sprache wie die Schimären von Notre-Dame und der Grabstein im Frankfurter Dom.

Wie zum Hohn europäischer Ästhetik reden überall Formen erhabene Sprache. Schon im Spiel der Kinder, im Hut der Kokotte, in der Freude über einen sonnigen Tag materialisieren sich leise unsichtbare Ideen.

Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen. Wo sie nicht dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst.

LITERATUR

ÜBER AUGUST MACKE

Die im Text erwähnten Briefe und Aufzeichnungen von FRANZ MARC. Berlin, Br. Cassirer, 1920.

FRIED. LÜBBECKE. Das Kunstblatt 1920. S. 289 ff. Mit zuverlässigen Nachrichten über Mackes Familie und die seiner Frau.

DERSELBE im Katalog der Gedächtnisausstellung A. Macke in Frankfurt a. M. Kunstverein, 1920.

LOTHAR ERDMANN. August Macke, Zeichnungen, erste Folge. 22 Abbildungen in Mappe, Bonn, 1919.

WALTER COHEN im Katalog der vom Kölnischen Kunstverein 1918 veranstalteten Ausstellung «Das Junge Rheinland».

DERSELBE im Katalog der Macke-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1918. Wiederabgedruckt in

H. v. WEDDERKOP, Deutsche Graphik des Westens. Weimar, Feuerverlag, 1922.

Ungedruckt:

Dr. MATTHIAS RECH, Bonn. Erinnerungen an August Macke aus dem Frühjahr 1914.



Die Frau des Künstlers. 1909. Sammlung B. Koehler, Berlin



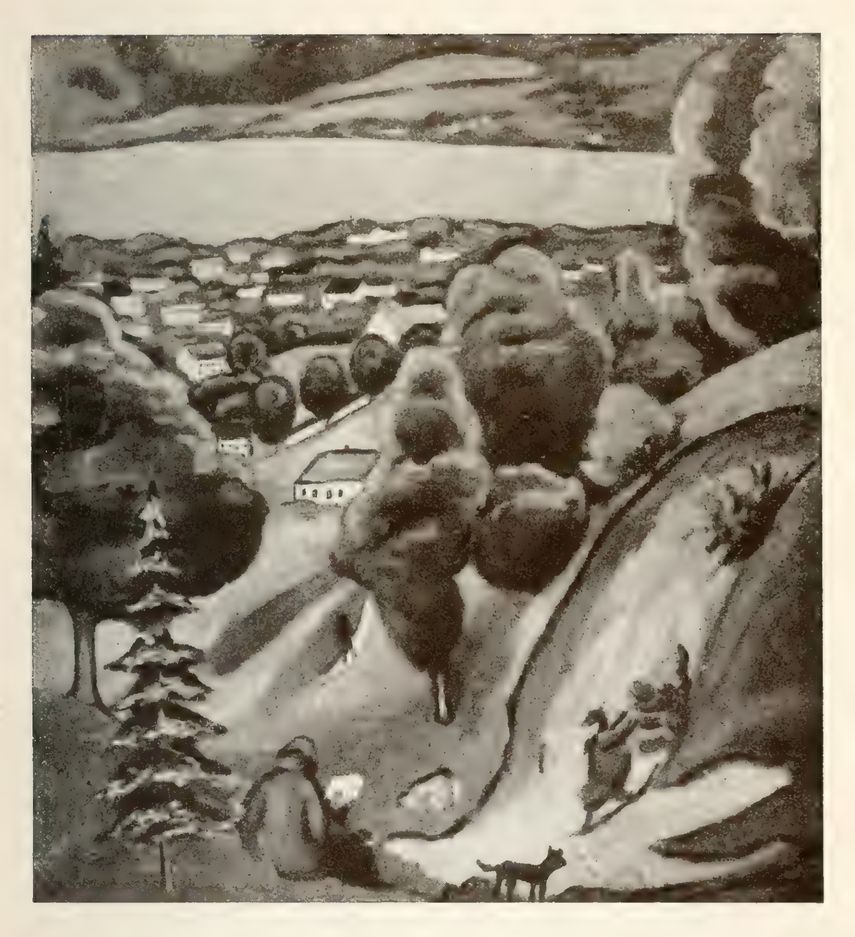
Stilleben mit Äpfeln. 1909. Sammlung B. Koehler, Berlin



Begonien. 1910. Sammlung B. Koehler, Berlin



Nacktes Mädchen mit Kopftuch. 1910



Tegernsee. Mit lesendem Mann und Hund. 1910



Indianer. 1910



Mutter und Kind. 1911



Russisches Ballet. 1911 oder 1912
Sammlung B. Koehler, Berlin



Orientalisches Paar. 1912

Sammlung B. Koehler, Berlin



Paar im Walde. 1912



Rokoko. 1912



Zoologischer Garten. 1912. Sammlung B. Koehler, Berlin



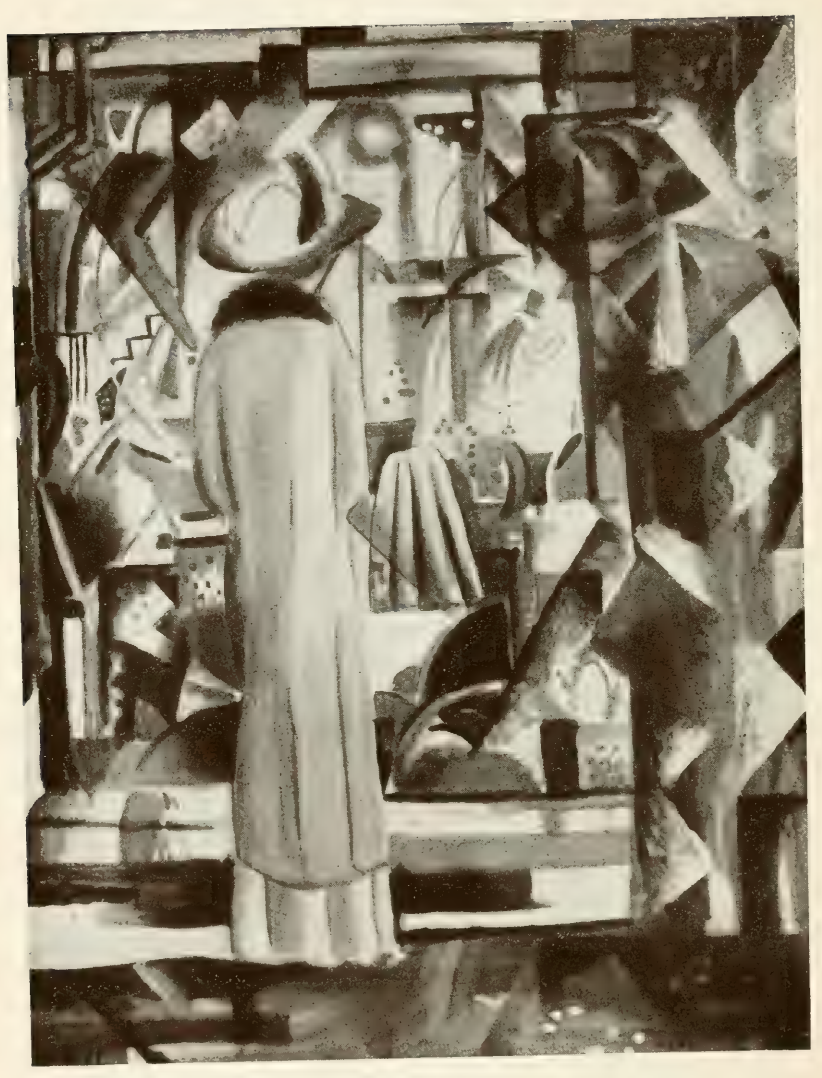
Zoologischer Garten. 1912



Vier Mädchen. 1912. Städt. Galerie, Düsseldorf



Badende. 1912



Dame vor Schaufenster. 1912



Sonniger Weg. 1913



Modegeschäft. 1913

Pierrot. 1915



Rheinische Landschaft mit Fabrik. 1915



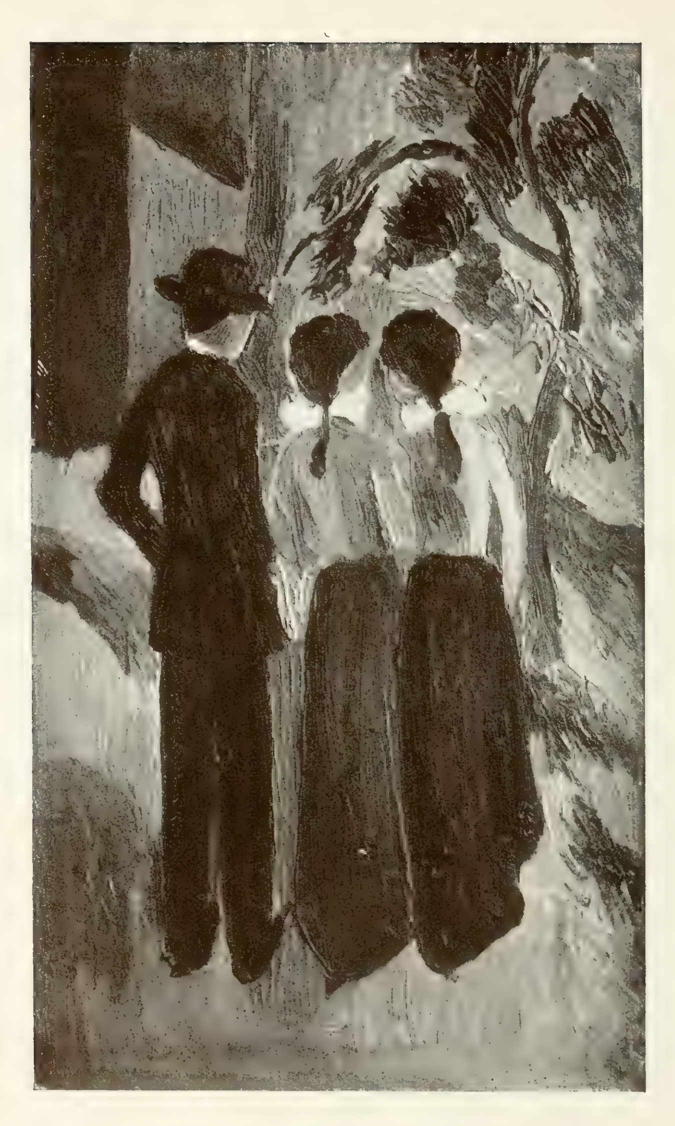
Badende am Bache. 1915



Spaziergang. 1913

Sammlung Flemming, Hamburg

Kinder am Wasser. 1914



Spaziergang zu Dreien. 1914



Seiltänzer-Vorstellung am Abend. 1914

Rotes Haus im Park. 1914

Mädchen mit gelben Strohhüten. 1913



Lesender Mann im Park. 1914



Frau mit Papagei in einer Landschaft. 1914



Fräulein vor Hutladen. 1914



Kathedrale in Freiburg i. d. Schweiz. 1914



Begrüßung. Holzschnitt. 1914
Aus „Neue europäische Graphik". Bauhaus-Druck, Weimar





Betender Jude 1914

JUNGE KUNST
BAND 35

MARC CHAGALL

VON

KARL WITH

MIT EINEM FARBIGEN TITELBILD UND 32 TAFELN

LEIPZIG, 1923
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

In Chagalls Malereien manifestiert sich eine Getriebenheit, die nicht so sehr die Erregtheit eines Künstlers ist, die seiner Welt adaequate Form zu finden und zur letzten Beherrschtheit über Mittel und Ausdruck zu gelangen, als vielmehr die Maßlosigkeit eines menschlichen Temperamentes, die Welt sich anzugleichen, und sich in solchem Gleichen zurechtzufinden und zu Hause zu sein. Diese Kunst Marc Chagalls ist nicht qualifiziert durch eine Meisterschaft malerischer Gestaltung, durch einen wählerischen Instinkt für das absolut Notwendige geklärter Form oder durch eine philosophische Strenge gebändigter Konstruktionen. Wer ausschließlich solche reinen Formwerte, wie sie bei Cézanne, Picasso, Derain bestimmend sein mögen, sucht, dem wird Chagalls unmeisterliche Art fremd bleiben müssen. Wohl bietet auch seine Kunst einen Reichtum formaler Probleme, die voll Kühnheit gegeben und voll Temperament entwickelt sind, aber unbekümmert und ohne Beschwer von Überlegung und denkender Kontrolle. Reine Formwerte als solche aber sind bei ihm nur sekundär; nicht — ich möchte sagen — von der leeren Fläche der Leinwand diktiert, sondern von den Themen, von ihrer Inhaltlichkeit bestimmt. Er ist kein Formalist; er ist im letzten Grunde nicht einmal durchaus Maler. Er ist Dichter, Erzähler, Realist, Phantast. Aber der durchaus bildhaft gerichteten Art seiner Phantasie, und der vom Dinglichen affizierten Art seines Gefühls, seinem Verlangen zur Wirklichkeit, seiner handgreiflich konkreten Sinnlichkeit und seinem derben Weltsinn entspricht als adäquate Art der Äußerung das Bild. So ist seine Kunst qualifiziert durch ihre Inhaltlichkeit. Eine Inhaltlichkeit, die das Schicksal eines Menschen darbietet, in dem eine Welt gegenwärtig ist, die von der Enge

irdischen Alltags in die brennende Phantastik unterirdischen Mythos hinüberwächst. Dieses Schicksal eines kleinen Menschen, das zum sichtbaren Schauspiel eines aufgescheuchten Lebens wird, das aus uralter Vergangenheit kommend, in eine Wirklichkeit von Enge und Chaos hineingebannt ist und nun voll Furcht und Tollheit nach Triumph verlangt, aus seiner Seele einen neuen Mythos und aus seinem Eros eine neue Welt dem alten unerlösten Gott entgegenzubauen.

Chagall kommt von vornherein aus einem anderen Lebensbezirk als unsere westeuropäischen Maler. Chagall ist Russe; aus der Provinz, dem elenden Nest Liosno im Gouvernement Witebsk an der Düna. Er ist nicht übersättigt und klug, nicht beherrscht; ihm fehlt die Sicherheit des Überlegenen und die Reife der Konvention. Er ist unberührter, barbarischer, gereizter und maßloser. Er schmeckt das Leben anders, gieriger, derber, unmittelbarer, brutwärmer. Er weiß nicht viel von der Schönheit der Erde und der Süßigkeit gepflegten Wohlbehagens. Welche Notdurft — gemessen an den seelischen Abenteuern unserer Großstadt — durchsetzt die Umgebung, in der er aufgewachsen und die ihm nahe ist. In schwerer patriarchalischer Blutenge; in Stall und niedriger Kammer mit den blinden Fenstern; an schmutzig schwerfälliger Straße. Vieh und Menschen dicht beieinander, diese Gewächse der Erde, niedrig, schwer und bedürftig. Kleine Handwerker des Lebens, die ihre Heimat mühsam zurechtzimmern und biegen. Da geht es nicht um Schönheit und Salon. Chagall hat nicht viel mitzubringen von dort an künstlerischer Weisheit. Aber er hat dafür ein Anderes: die Geburtswärme menschlicher Nähe, den Instinkt für das Kleine, das Wissen um den kummervoll gleichförmigen Alltag, der zum Spuk oder zur Demut wird.

Chagall ist Ostjude. So kommt in die barbarische Enge seiner Geburt und seiner Umgebung ein Strom jahrtausend alter Vergangenheit; die schwere sinnliche Breite des Orients, verfeinert durch unzählige Geburten zur Wachheit der Sinne, zu einer fast weiblichen Reizbarkeit und überreifen Schwere; aber auch durchlöchert durch die Müdigkeiten langer Vertriebenheit und diese Qual des Verkommenseins. Hinter Chagall steht das Schicksal der Unterdrücktheit eines gehetzten Volkes, verachtet, arm und zäh; mit der Trauer um das zerstörte Jerusalem, der ewigen Sehnsucht nach dem kommenden Messias. Von einer flackernden Geduld; zusammengeduckt

wie eine Herde Schafe, umbellt, heimlich vergraben und verschlossen; in der Tiefe schwebend. Das Bild des eifernden Gottes, gewaltig und streng, voll Leidenschaft und Größe bis zum Grausigen und Unerträglichen ist vergessen. Aber doch lebt in Chagalls Bildern noch etwas von der visionären Derbheit des Alten Testamentes, von der Naturalistik des Gottgeschehens und der Geisterwelt mitten in der Enge des Alltags; diese Drastik der Engelnähe, das Nebeneinander von Verfluchtsein und Erhebung, von Uferlosigkeit und Genre, von Wirklichkeit und Wunder.

Chagalls Eltern waren chassidisch. Ihre Mystik durchzog seine Kindheit, überbaute das arme Liosno mit Traum und hellfühlendem Mitleid. Eine Mystik brennender Glut, des Verlangens nach der Herrlichkeit der Welt, mit der Verzweiflung und dem Pathos des Unmöglichen. Keine Mystik kontemplativer Ruhe, der philosophischen Würde, der innigen Brautliebe oder der Weltentsagung; eine dunkel geheime Mystik des Harrens, der Erwartung, der Bereitschaft Ausgestoßener und Bedrückter. Mitten im Alltag ein Wunderglaube voller Notvertrauen und leidenschaftlicher Demut; des Dienstes und Opfers, des Rufens und des heimlichen Königtums; von einer dunklen maßlosen Trauer und Inbrunst. Ein Glaube an Erfüllung und himmlische Vollendung, wenn der in Zweiheit zerfallene Gott wieder vereinigt sein wird: das fern entrückte Gottwesen Elohut und die Gottesglorie Schechina, die verstreut, irrend und abgetrennt in allen Kreaturen und Dingen ist. Alle Enge und aller Alltag birgt plötzlich unterirdisch und geheim die irrende Glorie, wird durchleuchtet und einer andern Welt Teil. Die Erlösung ist keine Vernichtung und Entrücktheit, sondern Vereinigtsein und Erhöhung mitten in dieser Welt. Eine Mystik der Gemeinschaft und des Dienens zur Heimkehr der Glorie aus der Verstricktheit. Enge und Gottweite, Kummer und Verheißung, Mühsal und bunte Himmelsvision tief miteinander verschränkt. Und in dieser Judengemeinschaft birgt noch ein anderes sich: die kindliche Fröhlichkeit des Frommen und die Güte des Beladenen; liegt dieser singende Tanz und eine Innigkeit, wie sie nur die heimliche Verbundenheit des Blutes, des Schicksals und des Glaubens zu geben vermag.

Das ist Heimat und Herkunft von Marc Chagall: dem genrehaften Realisten aus der russischen Provinz und dem jüdischen Visionär.

Seine eigentliche menschliche Konstitution ist dabei bestimmt von einer Pluralität der Veranlagung, so wie er selber sich einmal — auf dem Pariser Bilde — mit einem doppelten Gesicht gemalt hat. Die eine Seite seines Wesens ist verschlossen und schamhaft, schwermütig, von einer innerlich zehrenden Glut der Leidenschaft; phantastisch, grüblerisch im Blut, wundergläubig, explosiv; unterirdisch getrieben, leidend, wehrlos, und maßlos bis zum unbedingt Fanatischen; trostbedürftig, klein, voll Gottesfurcht und Weltspuk.

Die andere Seite seines Wesens ist unerhört sinnenverlangend, weltlich, sensorisch; barock und blühend. Von tierischer Schmiegsamkeit, rege, launisch wie ein Kind; weich und charmant, liebenswürdig schalkhaft, untermischt mit bäuerlich unwählerischer Derbheit und einer provinziellen Lust am Bunten, Grellen und Bewegten. Alles das aber ohne Raffinement, sondern mit einer unbewußten, naturhaften Sinnlichkeit, die zwischen Sentimentalität und panischer Dämonie sich austrägt. Und diese Weltlichkeit ist es auch, die ihn von Liosno forttreibt in die europäische Welt, in die Zentren der übersteigerten Zivilisation und aus ihm einen Weltmann macht, einen Modernisten, einen Kavalier. Ihm aber auch die Kraft des Rausches gibt und der Äußerung, jenes Übermaß, seine kleine Welt an den bunten Himmel seiner farbigen Bilder zu malen. Aber ebenso wie seine Weltlichkeit ihn in die Welt treibt, zieht seine im Innern gebundene Kraft ihn immer wieder zurück nach Rußland, zu den kleinen kummervollen Menschen und Häusern.

Sein Temperament ist ungezügelt; nicht nur durch den Zusammenprall so verschiedener Welten, wie sie in ihm liegen, sondern in sich ohne Maß; aus Beschränktheit der Geburt und zeitloser Vergangenheit; ohne Anhalt, Vergleich und Distanz. Er ist viel zu sehr mit seiner Wirklichkeit und seiner Vision verhaftet. Er ist durchaus triebhaft und voller Bewegtheit, dabei aber ohne eigentliche Aktivität und Energie. Rasch beeindruckt, behende und reizbar; im Übermaß explosiv. Aber in der Tiefe eher träge, passiv und willenlos; ohne bestimmte Richtung; ohne Ziel und verdichtete Gesammeltheit. Jedoch mit der großen Fähigkeit des Geschehenlassens, der Bereitwilligkeit und auch lauernd wie ein Tier. Aufnahmefähig und gereizt wie eine Frau, ohne Hemmung und bis zur Labilität offen. Aber er sucht nicht, er ist ohne Spannung der Sehnsucht. Wohl verträumt und hingegeben die Welt

hinzunehmen und eingehen zu lassen, aber ohne die restlose Hingabe des Verschenkens und der Entleerung. Er baut die Welt nicht, erschafft sie nicht, meistert und regelt nicht. Er lebt dahin, sitzt, treibt sein Handwerk, geht durch die Tage, lebt in die Welt hinein. Aber diese Welt wird zugleich und ohne sein Zutun eine andere, tiefere weitere; eine unbegrenztere, durchsichtig, menschennah oder spukhaft, durchwürfelt oder mitleidvoll schlicht. Vielleicht eine unmögliche Welt, aber brennend, bunt und ungeheuerlich. So leben Viele; beim Einen entsteht die Idee des Absoluten, beim Anderen die Wirklichkeit Gottes; bei Chagall wird die Welt zum irdischen Mythos oder zum Triumph des Rausches.

Die Wellen der Aussenwelt brechen sich in ihm in einer seltsamen Gesteigertheit und Fülle, gehen unmittelbar mit seinem Blut eine Bindung ein, wo sie neue — irgendwie erotische — Dimensionen des Rausches und der Erregtheit erfahren, sich durchkreuzen, zerbrechen, völlig untergehen in die Schwere seines Unterbewußtseins, wo sie von aller Logik entbunden werden, von seinem hilflosen Kummer durchtränkt und von seinem Verlangen durchblutet und durchseelt werden, um dann, wenn sie nach außen hin sich entladen, in einem neuen Rhythmus zurückzuschwingen bis weit über die Grenzen ihrer ursprünglichen Schwere hinaus und in vollkommen neugeschichteter Lagerung und komplexer Bindung. So entsteht ein neues — in seiner Unmittelbarkeit durchaus reales — Bild, als eines Mythos des Menschen, der Dinge und der Erde, als eine Legende des Alltags, als Spuk des Irdischen und als Mysterium des Pan. Aber aus Chagall ist kein Seher geworden, kein Prophet oder Dulder.

Er sucht nicht eine Erlösung, nicht die zeitlose Leere; er will durchaus erfüllt sein, bis zum Übermaß. Seine Weltlichkeit braucht diese Welt. Aber er will nicht ihre Enge und Schwere. Er braucht das Unerhörte, Befreite, Entbundene, Beglückte. Und nimmt die derbe Wirklichkeit als Wunder hin.

Chagall ist bis jetzt noch nicht zu einem absoluten Punkt gelangt. Was er ausgetragen hat, war seine große Jugend. Ein expansives Ausleben und Ausschreiten, aber noch nicht zurückgesammelt in einen Punkt der Einheit. Es sind Stadien, Bezirke, Wellen, als eine Abfolge von Situationen, aus denen heraus er Lösungen gibt; die er mit großzügiger Kraft der Leistung fruktifiziert hat. Liosno und Paris, Rußland und Westeuropa sind die beiden Pole, zwischen denen sein bis-

heriges Leben sich abgespielt hat und die nichts anderes sind als die Konkretionen der beiden Seiten seines Wesens. Es wird an ihm liegen, diese Doppellebigkeit ganz von Außen fort in sein Selbst hineinzunehmen und dort in einer Wurzel zu verhaften. Und soviel läßt sich vielleicht sagen, daß er dazu die ganze Quellkraft seiner chassidischen Berührtheit brauchen wird, ihre ganze Schwere, um sich selber in die Tiefe zu ziehen. Dann wird, was jetzt Magie ist, zur Mystik werden.

Was nun den Ablauf seines Lebens und Schaffens im einzelnen anbelangt, so bietet sich das als ein reiches wechselvolles Schauspiel einer klaren und in sich logisch verketteten Entwicklung.

Bis 1910 ist er in Rußland, in seinem Heimatbezirk und dann in Petersburg. Diese frühe russische Zeit steht ganz unter dem Eindruck seiner Kindheit in der engen Kleinstadt mit den jüdischen Menschen. Sein malerisches Können ist bereits stellenweise erstaunlich; aber die Kultur der Fläche, die konstruktive Durcharbeit interessieren ihn garnicht. Das scheint ihm gleichgültig zu sein. Er malt darauflos mit einer verbissenen Selbstverständlichkeit, ja mit der Unerschrockenheit des Ahnungslosen. Er malt, was er sieht und kennt: den jüdischen Menschen der kleinen Provinzstadt, mit dem in seiner Kümmerlichkeit fast phantastisch spukhaften Milieu. Aber in dieser Bescheidenheit der Naturalistik, der realistischen Offenheit, mit der er seine Geschichte wiedergibt, tritt eine bohrende Wahrhaftigkeit zu tage, die lebensvoll kindliche Naivität des Unberührten.

Alles ist noch zäh, unaufgelockert und erdgebunden; von einer trüben Beklommenheit. Er schildert mehr, als daß er malt, mit starker Unmittelbarkeit, aufrichtig, volkstümlich und anekdotenhaft; mit einer derben ungeschminkten Krassheit und einer starken Witterung für das Charakteristische und Unmögliche einer Situation. Aber er bleibt noch befangen von der Kleinheit der Gesten, von der Gier nach Geschehen und Getue. Dabei von einem offenen Humor, drastisch und witzig, fast schamlos in der treffenden Sicherheit.

Er malt den Menschen in seiner dumpfen Niedrigkeit des alltäglichen Tuns; müde von Arbeit, gierig, gedrückt, mit dem Dunst von Kammer, Stall und Bett; roh und gewöhnlich; an der Erde klebend voller Notdurft. Ein wenig Gerät, schamlos in seiner Armseligkeit. Enge Gassen und Höfe, wack-

lige Häuser; Kinder und Tiere. Dieses unentwegt Gleichförmige des Tages, den Spuk des Sinnlosen und Unentrinnbaren. Daneben kommt schon jetzt in manchen seiner Bilder jener Hang nach dem Absonderlichen und Außerordentlichen zum Ausbruch. Es sind das die Schilderungen jener menschlichen Begebenheiten, die diesen klumpigen Alltag plötzlich unterbrechen, verwandeln; eine ungeahnte Bewegung und Erregtheit in diese öde Trübheit bringen: Geburt, Hochzeit, Tod und Begräbnis. Mit all der Neugier, Aufregung und Wichtigtuerei; dem Überstürzten und Unverhältnismäßigen, dem Kleinkram grausiger Albernheit. Da kommt ein Hochzeitszug durch die schmutzigen Straßen mit den glotzenden Gaffern und schiefen Wackelhäusern. Voran ein armseliger Musikant, dann — starr und gewichtig aufgeputzt — Kalle und Chossem, dahinter die Eltern, der hintrottende alte Vater und die Mutter, watschelnd und dick vor Behagen und Stolz. Oder die Geburt (die er zweimal gemalt hat); mit dem ungeheuerlichen Baldachin; unter dem Bett der Vater, der sich feige versteckt hat und nun herauskriecht und den Helden spielen wird. Durch die Türen drängen die Leute herein, gestikulierend und neugierig, das blöde Kalb gleich mit. Hinter dem Bett aufgepflanzt die Hebamme, wie ein störrisches Kalb das Kind zur Schau stellend. Und derweilen liegt vorn, fast unverhüllt, verlassen, wie eine Nebensache, preisgegeben die Frau wie ein Bündel Nichts, Schmerz und Hilflosigkeit.

Der Aufbau dieser frühen Bilder ist locker, unkompliziert, ganz vom Vorgang diktiert. Die Menschen groß und brutal in den Vordergrund gesetzt, oder wie von oben gesehen auf einer nach der Tiefe zu ansteigenden breiten und sichtbaren Bühne. Die einzelnen Gruppen derb realistisch, ungepflegt, aber in einer Farbgebung, die bereits symbolisch gesetzt ist; mit einzelnen aufreizenden Tönen, die die etwas stumpfe Trägheit der Oberfläche unterbrechen.

1910 kommt Chagall nach Paris, wo er bis 1914 bleibt. Die Riesenstadt mit ihren Dimensionen prallt gegen seine Liosnowelt. Und diese ganze kleine verkittete Holz-Erde-Schmutz-Welt zerplatzt. Der moderne französische Kubismus läßt plötzlich seine kleinen getreuen Versuche schamhaft und lächerlich hinfällig erscheinen. Aber er greift diese neuen Formen auf; nicht ihre strenge und kühle Konstruktion, sondern das Durcheinander-Geschichtete und Auflösende, als

eine ungeahnte Möglichkeit der Kombination und ungehemmten Bildweitung.

Er berauscht sich; ist wie betäubt, irrlichtert mit seiner barbarischen Wildheit umher. Tollheit, Wut und Schrecken in eins. Hier ist der Alltag zu einem phantastischen Ungewitter gesteigert. Aus seiner Erinnerung wachsen alle die Einzelbilder in diesen ungeheuerlichen Raum hinein und werden — geleitet von den neuen Möglichkeiten des Kubismus —, in blitzartiger Weite offenbar. Es ist wie eine Explosion, wie Befreiung und besinnungsloses Entsetzen. Wie eine Verzweiflung, die alles durcheinander schleudert; wie Triumph und Erhitztheit, ein Umsichschlagen, Über-die-Ufer-treten. Apokalyptische Brutalität, die Rücksichtslosigkeit des Rausches und der Angst des Entwurzelt- und Enthobenseins. Ein Schweben und Fortschleudern, Auffangen und Zupacken.

Sein Weltverlangen bricht sich Bahn, bis zur Untreue. Dieser Mensch ist geladen von schwarzer Magie und wie behext von einem dämonischen Taumel. Es muß in ihm ein ganz primitives, urhaftes Geschehen stattfinden; das Geschehen der Transformation der Dinge, wodurch sie jede logische Struktur verlieren und jenseits von Zeit- und Raumeinheit treten. Die Wellen der Außenwelt tauchen unter in sein Blut, gehen ins Unterbewußtsein ein, werden aufgelöst und durchseelt, verflechten und durchkreuzen sich. Und in dieser Verflochtenheit gehen sie unmittelbar und ungelenkt über in die Projektion des Bildes: In der Möglichkeit des Unmöglichen, in der Identität der Teile, in der unbegrenzten Wandelbarkeit aller sichtbaren Formen, in der Durchwürfelung von innen und außen, klein und groß, oben und unten. Alles ist belebt; jeder Teil das Eigenleben eines Ganzen; unverhaftet wie Geister und Seelen, die durch die Dinge wandern. Wie die Welt vielleicht im Traum sein kann; wie ein Indianer die Welt sieht, der Regen, Wolken und Wolle gleich setzt und seinen Analogiezauber treibt; wie ein Insulaner der in der Maske zum Dämon wird. Aber das hat nichts mit Mystik zu tun. Wie auch Chagall nicht mystisch sondern magisch begabt ist.

So entsteht der Zyklus der zersprengten, tollen schimärischen Bilder. Die Visionen der Heimat und das Phantom *Paris*. Alle Wirklichkeit hat plötzlich die Dimension des Unmöglichen und Ungeheuerlichen. Das Spukhafte verliert die Enge und wird zum Gespenst, zu einem riesenhaften Traum. Das

realisch Gebundene wird zerteilt und aufgebrochen, zu einem Gefäß für seine aufgestaute sinnlich brennende Leidenschaft, die — nun entzündet — keine seelische Tiefe mehr kennt und nach außen schlägt, verzehrend, expansiv, sich mit allen Teilen begattend. Es gibt für ihn keine Widerstände mehr und vorgesetzte Grenzen.

Diese Bilder leuchten in einer taghellen Buntheit. Bis in alle Winkel angefüllt; mit übergrößertem Vordergrund und plötzlichen Durchbrüchen in die Tiefe hinein oder Überschichtungen. Mit harten gegeneinanderstoßenden eckigen Kanten oder aufgeschwemmten weichen Konturen. Übertrieben, unruhig, locker und doch von einer zwingenden Weite des Raumes. Bilder von einer barbarischen Ursprünglichkeit und Kraft, von körperlicher Tragfähigkeit und leidenschaftlicher Naivität.

Im einzelnen noch immer derb, drastisch; oft im Detail schlicht und bäuerisch volkstümlich; daneben Fratzenhaftes und bisweilen sentimental, bisweilen spielerisch oder auch unflätig. Im Ganzen maßlos: Kreisende Ufer, grell verwürfelt, zusammengeschweißt. Die Erde aufgestülpt, Unterirdisches hervorlugend; die Ebene auf den Kopf gestellt; das Außen zerstückt, das Innen durchleuchtet und vertieft. Eckig und verbogen, dann wieder schwellend und fließend; plötzliche Löcher und Strudel. Das geht schonungslos über Himmel und Erde weg. Köpfe fliegen, Menschen tappen durch die Leere, Häuser wachsen in den Leib; Verborgenes wird sichtbar, Vergangenes wird rückläufig Gegenwart. Das schiebt sich ineinander, durcheinander, verwirft sich.

Aus solcher Welt gibt es nur ein Verbrennen, Verkommen oder eine Befreiung. In den Zeiten um Kriegsbeginn ist Chagall wieder in Rußland und bleibt dort bis 1922; erst in seiner Heimat, dann in Moskau.

1914 ist er in Liosno. Und diese seine Heimat wird ihm wieder nah und zum Erlebnis. Mit einem Schlag ist die ganze Wildheit der Pariser Zeit verflogen. Und ebenso plötzlich ist wieder Stille um ihn, eine anfangs beklemmende Stille und Ruhe. Als ob die ganze maßlos bunte Welt untergegangen sei, bis auf diesen kleinen Ort, der allein gerettet im Weltmeer schwimmt. So erlebt er diese Stille und Enge nun mit derselben maßlosen Ausschließlichkeit wie vordem das Weite, Absonderliche und Riesenhafte.

Aber er erlebt diese Enge, diese Torheit des Daseins anders als vordem. Tiefer in ihrer Schlichtheit, Einfalt und Treue. Er fühlt aus seinem Blut heraus: dies ist Vater, Mutter, Familie, zu Hause sein. Es ist mehr Scheu in ihm, mehr Verwundbarkeit; er sieht die Dinge und Menschen näher und berührter. Er ist innigst bemüht um Verstehen. Ein wenig dumpf und groß, sentimental und einfältig. Es ist Müdigkeit in ihm, ein Ermattetsein, ein Gefühl für das ewig Gleiche und Nutzlose. Die Bilder aus dieser Zeit — 1914 — sind nicht das Beste, was er gemalt hat; aber wohl das Schlichteste. Er ist wieder der Realist, der Volksmaler. Wieder sind es die geduckten Häuser und Straßen, diese engen Fenster und Türen, die nackten schweren Holzblockwände; Schmutz und Schnee. Die plumpen Tiere und verkrusteten Menschen. Aber die Armseligkeit des Milieus ist weniger aufdringlich gegeben. Alles ist gesammelter und zugleich aktueller gesehen; der Mensch größer. Bauern, kleine Händler, Soldaten, Musikanten, Mägde, Bettler. Kleine jüdische Menschen, verhutzelte Frauen, alte Männer. Man spürt in ihnen neben dem Groben und Ordinären die erschrockene dumpfe Besessenheit im Blut, das Zähe und Hilflose, die eitle und mühselige Gottphantastik. Fühlt das Schamlose des Satten, das Erniedrigte des Hungers, die Frömmigkeit des Bedürftigen; das Verfluchte und Ausgezehrte der Armut, die schwere Trägheit der Erde und des Lebens. Es ist merkwürdig, wie er immer wieder das Alter malt, dies Ergraute, Durchfurchte, Verschrobene und Zerwühlte eines langen Lebens und langer Not und Arbeit. Vielleicht empfindet er aus seiner ungebrochenen Jugend heraus diese schwerste Mühsal der Zeit und das Unerbittliche der zerschleißenden Armut als das Absonderliche, Urtümliche, unfaßlich Fremde. Vielleicht ist es aber auch, daß er — sobald er in der Heimat ist — wieder der kleine Junge wird, der mit Scheu und Ehrfurcht vor den alten Leuten steht, vor ihrer sichtbaren Vergangenheit.

Die Ruhe dieser Zeit, die menschliche Nähe, die unmittelbare Physis der kleinen Wirklichkeit haben Chagall gefestigt und geklärt. Er ist hier vertiefter, einfacher und innerlicher geworden. Vor allem aber muß es seine Berührung mit dem Chassidimus gewesen sein, die ihn voller und ernster, breiter und schwerer gemacht hat. Er muß in sich selbst die Frömmigkeit dieser alten Leute, ihre strenge Rechtschaffenheit und kindliche Wundergläubigkeit gefunden haben. So entstehen

vom Jahre 1915—17 eine Reihe seiner schönsten Bilder, in denen er mit legendärer Breite den frommen Juden schildert und von den Wundern ihrer frommen Macht erzählt. Groß und voll steht noch der Mensch im Vordergrund, die breite Fläche des Bildes beherrschend. Einfach und gefestigt im Aufbau, feierlich und verhalten in der Stimmung. Ohne viel Beiwerk, Zutaten und Geschnörkel. Die Farben voll und schwer, durchleuchtet wie von einer Glut geheimer Ehrfurcht und Gottfürchtigkeit.

Der Alte mit dem Sack, in der Hand den knotigen Stock, die hohe Mütze auf dem Kopf, und einem heimatlosen, vorsindflutlichen Gesicht, beladen und schwer, mit fast erloschenen Augen. Wie ein Buchstabe aus dem alten Testament; ein alter Landgänger und Geschichtenerzähler. Dann der „Betende Jude" mit dem leuchtenden Gebetsmantel und der Rabbiner vor der Pforte, wie eine Gestalt von Konrad Witz. Menschen für die es keine Wahl gibt; Magier und große Beter, Patriarchen die die Welt durchschauen, die im Gebet vor Gott leben, seine Gebote halten und Wache üben; in der Strenge des Gesetzes und in der Weisheit Salomos.

Alte fromme Leute, die die Erde überwunden haben, durch die Wunderstille ziehen, durch die Lüfte fliegen, zwischen Himmel und Erde wandern, durch die Städte ziehen, hier und dort zu gleicher Zeit. Entbunden von allen Habseligkeiten, voll unterirdischer Glut. Die Wache halten vor der Trauer der Juden, die vom himmlischen Jerusalem wissen, von den Verbrechen der kleinen Seelen und der ewig irrenden Gottesglorie. Das wandernde Gewissen des Volkes Israel, dunkel und streng wie der „Fromme Bote" in Dybuk, schweigend und zur Wand gekehrt. Deren Gehen ein Tanzen und Schweben ist, ruhvoll und eintönig, klagend und erdentbunden.

Noch einmal malt er eine Hochzeit; derb und bäuerisch. Aber nicht mehr den aufgeputzten Trubel, sondern Mann und Weib, die ein Engel zusammgeführt; und im Baum sitzend, klein und verstohlen, ein Musikant mit der Geige; Musik weither und unwirklich. Es ist die Welt des Baalscheem und des großen Maggid, die in Chagall erwacht ist. Die Welt der Legende und des Wunderbaren, das mitten in der derben Wirklichkeit sich auftut.

Daneben entsteht bei Chagall das Episch-Breite und das vom Menschen Abgelöste der Landschaft und der Stadt. Nicht

mehr Liosno, sondern das breitere und prächtigere Witebsk mit seinen Straßen und Häusern, kuppeligen Kirchen und seiner bizarr bewegten Silhouette; ein Kirchhof, ein Garten, ein einzelnes Haus. Volkstümlich klar gesehen mit hellen kräftigen Farben; organisch aufgebaut. Ein wenig traumhaft wie ein Wunderliches und Versunkenes. Aber belebt mit jeglicher Seele der Dinge, und mit all' den Schnörkeln der eigenwilligen Realität. Es sind Stellen in diesen Bildern — etwa ein Zaun, ein Baum, ein schiefes Dach — aus denen, mitten aus ihrer realen Natürlichkeit heraus ein seltsames fernes Leben leuchtet.

Das sprühend Leidenschaftliche scheint überwunden. Er schwingt leichter und freier aus, den Dingen angeglichener. Er fühlt die Balance von Nah und Fern, von Schwere und Lichtheit; er hat das Ruhende entdeckt, das Verweilen, Verharren, ja das Behagen. Der überlastete Alltag liegt in der Ferne, zu Tode gehetzt von Krieg und Dummheit. Diese kleinere Welt ist Zuflucht und die Wirklichkeit selber, in sich beruhend, beflügelt wie ein Wunder. Zum ersten Male ist in seinen Bildern die Weite die Fülle und die Eindringlichkeit des Gesehenen.

Aus dieser stillen Gebundenheit greift ihn ein neuer Rausch heraus; kein explosiver und wilder Rausch, sondern ein festlicher und strahlender. Der seine Umwelt nicht erschüttert und zerreißt, sondern ins Unendliche dehnt und festigt. Es ist das Erlebnis der Frau. Blühender und offener als was er je erlebt, geheimnisvoller als alles was er je gesehen, und enthobener als alle Vision. Erst jetzt wird die Welt ihm Eigentum, im Begehren, im Genuß und in der Gelöstheit; erst jetzt geht er ganz in seinen Körper ein und steigt aus seinem Blut in die Höhe. Hier stehen die Welt und er im Wechselspiel des Gegenseitigen; nicht mehr im Verhältnis von Vater und Sohn sondern von Ich und Du. In der Frau ist die Welt für ihn zum Gegenpol geworden.

Er selbst — Marc Chagall und seine schöne Frau. Selige Sentimentalität der Berührung, triumphierendes Pathos des ihm Alleingehörigen. Hier schwebt er selber durch die Luft, zum Unmöglichen hingerissen, in den Himmel gehoben ohne Flügel; ein Wundermagier des Genusses. Die Erde hat nicht Raum genug; jetzt ist ein großer Himmel in seinen Bildern. Wie er über die Dächer der Stadt hingleitet, seine Frau im Arm! Wie schwebt seine Frau herauf und hinunter!

Wie weit sind diese Arme ausgebreitet, greifen durch die Wolken, tanzen durch die Weite. In hellen Farben, knisternd und morgendlich. Welch ein Kavalier; welch Eros! Ein Weltmann und ein Faun, reitend auf den vollen Schultern dieser Frau, hoch über Wasser, Brücke, Schloß und Kirche; übermütig und erhitzt, ungesättigt und schmeichelnd; ein wenig in den Tiefen voll Geisterangst und lästerlich. Lausbub und Pan, Engel und Wollust; maßlos und hemmungslos auch hier, heiß und wirbelnd, verlangend, ungebärdig, nach Vergessenheit greifend. Der Mythos des Begehrens, der unaufhaltsam vergehenden Lust, des undenkbaren „Jetzt" und des nie zum Grund-Gelangens.

Das ist die Abfolge seines Lebens und Schaffens in der Zeit von 1914—18. Dann überkommt Revolution und Not Rußland. Er wird verstrickt in das Hin- und Hertreibende des Chaos, in den Zusammenprall von Gegensätzen. Mitgerissen und umhergezogen reibt seine zu sensitive zarte Natur sich auf. Er ist viel zu passiv und eigenwillig verletzbar, um standzuhalten. Als einzige Möglichkeit der Rettung bleibt ihm die Abstumpfung. Er zieht sich zurück, schlägt sich durch, und kommt schließlich wieder nach Westeuropa. Mehr aus Ratlosigkeit denn aus innerem Zwang. Von neuem scheint ihn eine leere Heimatlosigkeit überkommen zu haben. Eine Fremdheit und ein Ungenügen inmitten der Trümmer einer sinnlos gewalttätigen Zeit.

Was in diesen letzten Jahren entstanden ist, ist schwer zu übersehen, scheint noch nicht abgeschlossen zu sein und zu Ende gebracht. Das Meiste ist zudem in Rußland. Die großen Wandmalereien im staatlichen jüdischen Kammertheater in Moskau sind seine größten Arbeiten aus letzter Zeit. Sie wirken, soviel man beurteilen kann, überreich, fast wirr, nervös und manchmal exaltiert; mehr zeichnerisch als aus der großen Fläche der Wand entwickelt; zusammengehäuft und durcheinander gekritzelt. Daneben eine große Reihe von Aquarellen, wechselnd im Thema, stark erzählerisch und illustrativ; virtuos im Können; schwebend und frei in der Koloristik. Darunter die eindrucksvollen Bühnenskizzen zu Gogol. Und dann, als letzte Arbeit, der Zyklus „Mein Leben", seine ersten Radierungen. Wie ein Rückblick auf seine Jugend, sanft und zart, von einer nervösen Intimität, klar und hellsichtig und wieder derb und blutvoll. Sie schließen an die Arbeiten seiner Jugend und aus dem Jahre 1914 an.

Vielleicht sind sie ein Hinweis, daß wieder ein Neues in ihm sich klärt und festigen will, wie er in solchen Zeiten sich immer seiner Heimat besinnt und zu ihrer Welt zurückkehrt.

Es ist in diesem Augenblick vielleicht für Chagall die Zeit gekommen zur Reife, zur entscheidenden Einkehr als Mann, zum Schweigen, Warten und Besinnen. Vielleicht zum ersten Male der Ernst der Selbstbesinnung, Zweifel und Sehnsucht.

Marc Chagall



Hochzeit 1909

Sammlung M. Vinaver, Paris



Geburt 1910

Sammlung von Garvens Garvensberg, Hannover



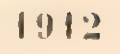
Paris durchs Fenster 1912

Sammlung Kluxen, Boldixum



Stilleben 1911

Sammlung Max L. Flemming, Hamburg



Der Viehhändler 1912



Ich und das Dorf 1912



Selbstbildnis 1911/1912

Privatbesitz Amsterdam]



Essender Mann Aquarell 1913



Bettlerin 1914

Sammlung Kagan Chabchay, Moskau



Musikant 1914

Sammlung Kagan Chabchay, Moskau



Der Alte mit rotem Bart 1914/15

Staatl. Museum für neue Kunst, Petersburg



Der Alte mit Sack 1915
Sammlung Kagan Chabchay, Moskau



Rabbiner 1915

Sammlung Kagan Chabchay, Moskau



In der Umgebung von Witebsk 1914

Sammlung Kagan Chabchay, Moskau



Hochzeit 1917

Staatl. Museum für neue Kunst, Petersburg



Blaues Haus — 1917



Schwarzes Haus 1917

Geburtstag 1915

Über der Stadt

1914/1917

Staatl. Museum für neue Kunst, Petersburg



Spaziergang 1917

Museum Alexander III., Petersburg



Selbstporträt mit Weinpokal Witebsk 1917/18



Vision 1917

Privatbesitz Petersburg

Dekorationsskizze zu Gogols Hochzeit Aquarell 1918

Galerie van Diemen, Berlin

„Präludium" 1919/20

Wandmalerei im jüdischen Kammertheater, Moskau; die eine Wandhälfte



Detail aus Abb. 24



Wandmalerei im jüdischen Kammertheater, Moskau; anschließend an Abb. 24



„Tänzerin"

Wandmalerei im jüdischen Kammertheater, Moskau; gegenüberliegende Wand von Abb. 24, Detail



„Badchon" (Vorsänger bei der Hochzeit)
Wandmalerei im jüdischen Kammertheater, Moskau, Detail



Großmutter 1922

Radierung aus der Mappe „Mein Leben".
Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



Vater 1922

Radierung aus der Mappe „Mein Leben".
Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin

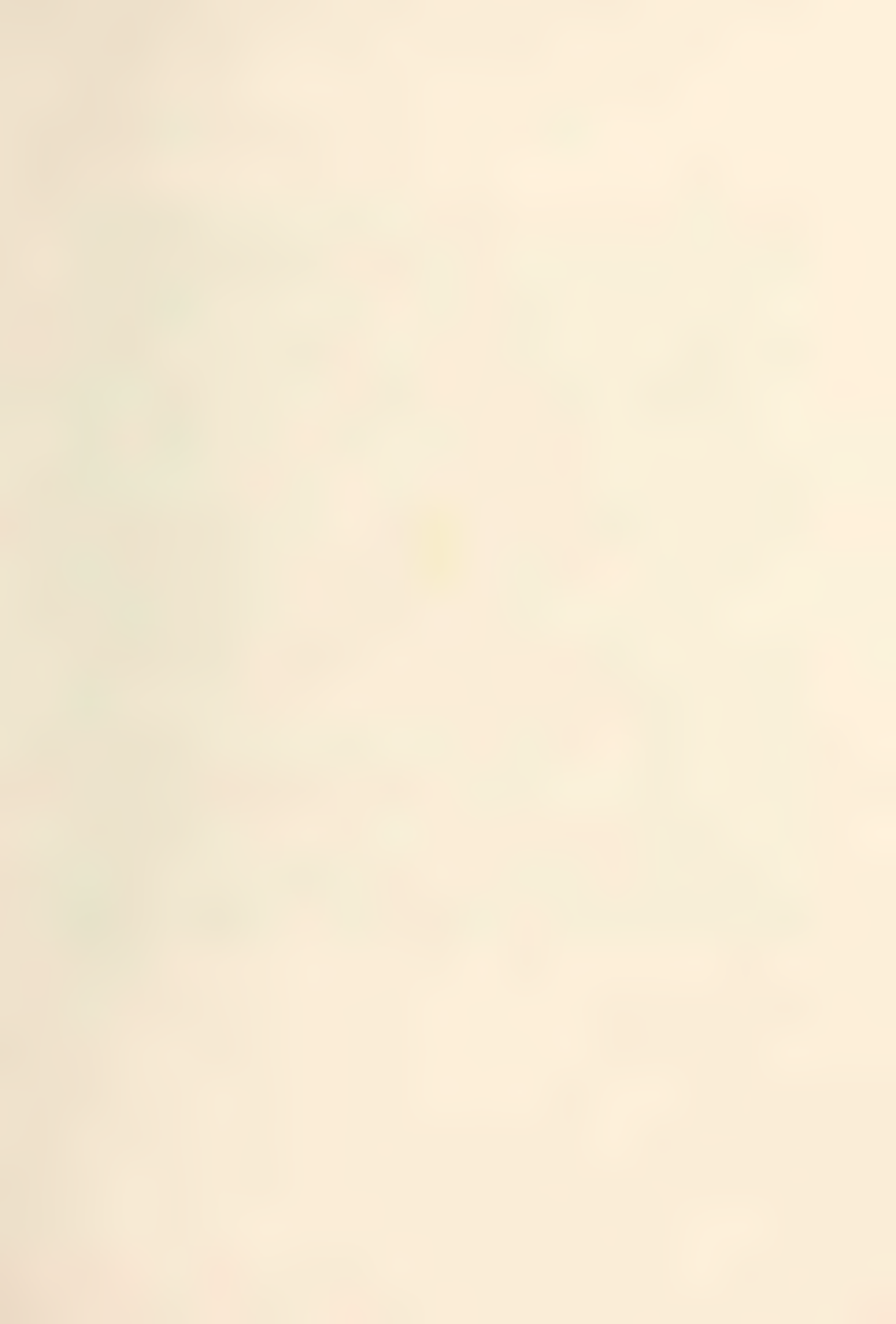


Feuer in der Stadt 1922

Radierung aus der Mappe „Mein Leben" Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin

Haus an der Straße 1922

Radierung aus der Mappe „Mein Leben". Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin





Schwemmereiter

JUNGE KUNST
BAND 29

HEINRICH NAUEN

VON

EDWIN SUERMONDT

MIT EINER FARBIGEN TAFEL UND 32 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1922
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

I. Reihe.

Bd. 1. Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. Uphoff: Paula Modersohn.
Bd. 3. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Däubler: César Klein.
Bd. 6. Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Schwarz: Hugo Krayn.

II. Reihe.

Bd. 9. Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. D. Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Zahn: Josef Eberz.
Bd. 15. D. Henry: André Derain.
Bd. 16. Valentiner: K. Schmidt-Rottluff.

III. Reihe.

Bd. 17. Biermann: Heinr. Campendonk.
Bd. 18. Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Graf: Maria Uhden.
Bd. 21. Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Kirchner: Erich Waske.

IV. Reihe.

Bd. 25/26. Hartlaub: Vincent van Gogh.
Bd. 27. Kolle: Henri Rousseau.
Bd. 28. Huebner: Lodewijk Schelfhout.
Bd. 29. Suermondt: Heinrich Nauen.
Bd. 30. v. Wedderkop: Paul Cézanne.
Bd. 31. Einstein: M. Kisling.
Bd. 32. Cohen: August Macke.

Weitere Bände folgen.

Die Wiedergabe der Arbeiten von Heinrich Nauen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Flechtheim-Düsseldorf und Fritz Gurlitt-Berlin.

 Einband nach einem Entwurf von Ferdy Horrmeyer / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Einer Dame, die ihn fragte, wie Malerei am besten lehrbar und lernbar sei, gab Nauen einmal die Antwort: „Überhaupt nicht! das ist angeboren". Es gibt nicht viele, selbst in unserem Zeitalter der Autodidakten nicht, denen ein solcher Ausspruch selbstverständlich, ohne eine Spur von Anmaßung, über die Lippen gehen darf. Für Nauen ist dies gelegentlich hingeworfene Wort im höchsten Maße typisch mit seiner leidenschaftlichen und stolzen Ablehnung alles dessen, was nicht organisch gewachsen, sondern angelernt, abgesehen, Manier, irgendwie „akademisch" ist und die Kunst bestenfalls zu einem schmückenden Spiel erniedrigt, während sie ihm — wie jedem echten Künstler — Weihe, höchstes Menschentum, gesteigertes Erleben bedeutet. Und es ist typisch für ihn in seiner immanenten Tragik: was an Qual darin liegt und an erbittertem Ringen, an Kämpfen und Niederlagen, an Anfeindungen und tiefster Einsamkeit, das hat Nauen durch lange, schwere Jahre wie kaum einer an sich erfahren. Es ist der auszeichnende Fluch jedes Eigenen, daß er zum Alleinsein verurteilt ist. So fand der knapp 18jährige Jüngling in Düsseldorf nicht den Malerfreund, den er sehnsüchtig suchte, und die Akademie, die ihm nicht einmal technisch Brauchbares vermitteln konnte, gab ihm Steine statt Brot. Einsam blieb er später als Meisterschüler des von ihm persönlich hochverehrten Grafen Kalckreuth, und ein schmerzlicher Bruch mußte ihn aus dieser „Sackgasse" retten. Dann kam die Zeit, wo er, ganz auf sich gestellt, in Belgien lebte, und die bösen

Jahre in Berlin. Die laute, hastige Stadt des Betriebs um der Betriebsamkeit willen, diese mit Getöse leerlaufende Maschine mußte Nauen so wesensfremd sein, daß es wohl nicht der häßlichsten Äußerungen des dortigen genius loci bedurft hätte, die Sehnsucht nach seiner niederrheinischen Heimat in ihm übermächtig werden zu lassen. Als habe ein geheimnisvoller Instinkt ihn geleitet, die tiefe Abgeschiedenheit der Wasserburg im Ried aufzusuchen, weil die Zeit erfüllt war, hat er aus dieser Berührung mit dem mütterlichen Boden, antäusgleich, die Kraft gezogen, die schönen Versprechungen seiner Jugend mit der Erfüllung des Mannesalters zu krönen. Von hier datiert der eigentliche „Nauen".

Es ist nicht müßig, wenn hier die innere große Vereinsamung, zu der sich häufig auch die äußere gesellte, so herausgestellt wurde. Nauens singuläre und etwas abseitige Stellung in der modernen Kunst, Art und Tempo seiner Entwicklung, sowie das spezifische Gewicht seines Werkes lassen sich nur von hier aus richtig würdigen. Die Beurteilung einer Produktion, die dem Ausstellungsbetrieb unserer Tage mit so entschlossener Bewußtheit fernsteht, wird nur dann eine gerechte sein, wenn man ihr Wesentliches an den Quellen aufsucht und dafür vieles eliminiert, was sich ohne oder gegen den Willen des Künstlers durch lange Jahre auf mancher gelegentlichen Kunstschau und in allerlei Kunsthandel herumtrieb. Nauens Freunde haben oft mit Bitterkeit das Unrecht empfunden, wie dadurch das Bild seines Schaffens entstellt wurde: unfertige, dem gutmütigen Künstler im Atelier abgedrungene Leinwände, oder in Stunden schnell herunter gemalte Skizzen — für ihn nur Wegweiser und Brücken zu farbigen und kompositionellen Problemen seiner großen Bilder, — hingen zwischen den (ebenfalls unfertigen) Elaboraten eilfertiger, von der Ausstellungsfurie gejagter Zeitgenossen, galten weiten Kreisen kraft Format, Ölfarbe und Katalog als „Bilder",

und nur die Eingeweihten wußten, daß hier nicht, wie bei den Nachbarn, Endgültiges gegeben war. Das Endgültige, das „fertige Bild" — man denkt an Cézannes „wie die alten Meister in den Museen" — das ist das oft ausgesprochene Ziel von Nauens Kunst, und wir werden sehen, wie er, in seiner Einsiedelei vergraben, taub gegen die Lockungen eines falschen Ruhms und eines lärmenden Merkantilismus, darum in ungeheurer Zähigkeit gerungen hat.

Über Nauens erste Entwicklungsperiode, die etwa von 1898—1910 reicht, sind Märchen im Umlauf, die deshalb nicht wahrer werden, weil sie zählebig sind. Den unleugbaren, starken und Jahre nachhaltenden Einfluß, den van Goghs Kunst auf ihn ausübte, hat man auf die unsachlichste Art gegen ihn ausgeschlachtet. Statt die Erklärung in der Gleichartigkeit der Rasse, des Temperaments, der künstlerischen Konstitution und der Weltanschauung zu suchen, entrüstete man sich über Plagiat.

Es ist immer von großem Reiz zu sehen, wie ein junger Künstler sich mit einem älteren auseinandersetzt, vorausgesetzt, daß er nicht in seinem Vorbild stecken bleibt, und wir haben erst kürzlich die schmerzliche Freude gehabt, bei dem zu früh verstorbenen Wilhelm Morgner einen dem Nauens ganz ähnlichen Entwicklungsgang festzustellen. Was aber soll man sagen, wenn Leute, die ausgerechnet Brockhusen sammelten, Nauens Bilder jener Epoche als „Imitationen" ablehnen zu sollen glaubten?! War es so schwer, an der Qualität dieser gefühlten Form und differenzierten Farbe zu merken, daß es sich unmöglich um sklavisches Nachbeten handeln konnte? Nachzuempfinden, wie er sich schrittweise von seinem Mentor entfernte? Das große Erntebild von 1909, der Schlußstein der Reihe, ist ein letzter „Hommage à van Gogh", gleichzeitig aber so voller neuer Ansätze, daß man heute nicht mehr begreift, wie man das in Deutschland übersehen konnte; in Paris war das bekanntlich anders, und Matisse, der den unbekannten Deutschen

freudig beglückwünschte, wäre wohl sehr erstaunt gewesen, das Urteil des Vaterlandes über seinen Propheten zu vernehmen. In diesem Zusammenhang sei als Kuriosum erwähnt, daß die erste Studie zum „Grabenden Bauer" — auf der Rückseite einer Postkarte — durch den Poststempel von 1904 genau datierbar ist. Eine farbige Skizze dazu entstand noch im gleichen Jahre. Erst im folgenden aber sah Nauen seine ersten van Goghs — in Hagen, nicht in Paris, wo ihm bei seinem frühesten Aufenthalt Degas den stärksten Eindruck gemacht hatte. Und gerade bei diesem „Grabenden Bauer" ging, als das schöne Bild fertig war, der Rummel los, und das hämische Witzwort „Nauen gräbt van Goghs Grab" gab allen, die es kolportierten, das Gefühl angenehmer Überlegenheit. Es ist wohl unnötig, die offenen Türen der Legendenbildung weiter einzurennen. Wer die frühesten lavierten Federzeichnungen kennt, die der mit moderner Kunst gänzlich unbekannte Akademiejünger in seinen Mußestunden machte, jene merkwürdigen Blätter, deren aufgeregter Strich nach prägnanter Formgebung und Bildwirkung zugleich strebte, der wird als Selbstverständlichkeit empfinden, was Nauen über sein erstes Erleben van Goghs sagte: „Mir war, als nähme mich ein gleiches Wegs daher gehender Freund bei der Hand und zöge mich eine Strecke mit".

Ein glücklicher Zufall fügte es, daß ein gemeinsamer Freund mich im Spätsommer des Sonnenjahres 1911 in Dilborn einführte, als Nauen diese erste „Strecke" gerade durchlaufen hatte, und der Aufstieg seiner Mannesjahre sich bei ihm ankündigte. Zwar waren im Atelier, wie rückschauende Erinnerung feststellt, Ölbilder nur spärlich vertreten, und Werke seiner früheren Zeit fehlten, bis auf wenige köstliche graphische Sachen fast ganz — bei einem Künstler, der noch keinen festen Kunsthändler hatte, gewiß eine auffallende Erscheinung. Wenn man aber weiß, daß Nauen der treueste Mitarbeiter seines Ofens ist und noch

kurz vorher fast die ganze Produktion von 1910 vernichtet hatte, erklärt sich auch dieser Umstand. Dafür gab es Aquarelle, ganze Haufen, viele Dutzende, vielleicht Hunderte aus seiner letzten Zeit. Überall lagen die losen Blätter, in Stapeln auf Tischen und Stühlen, viele auch, und darunter die herrlichsten Dinge, zerknittert in Ecken und Winkeln. So etwas von Intensität, von Konzentration, von Leuchtkraft und Farbenklang des Aquarells hatten wir noch nicht gesehen. Das war wirklich der „geborene" Maler! Mein Begleiter tat in seiner Begeisterung den hübschen Ausspruch: „Wer als Kunsthistoriker späterer Zeit da nicht den Jahrgang 1911 herausschmeckt, hat seinen Beruf verfehlt." Und in der Tat: all diesen motivisch so einfachen, in ihrer Struktur so wundervoll erfaßten Landschaften, diesen Terrainwellen und Rainen, Äckern und Feldwegen, den Getreidehaufen und Viehherden und Erntearbeitern — allen Blättern gemeinsam war das hymnisch brausende Leuchten, die mächtige Sonne. Wo barg der stille, fast schüchterne Mann an unserer Seite diese Gluten?

Die starken Eindrücke des Dilborner Auftakts wirkten weiter. So viel stand fest: Hier war ein Maler von einer ganz seltenen Begabung für die Farbe, eine für Valeurs und Nuancen ungemein empfindliche Netzhaut — das konnte man bis in die Schwarz-Weiß-Blätter verfolgen. Und es war ein Echter, der, woher er auch kommen mochte, unzweifelhaft eigene Wege ging, ein Leidenschaftlicher, der es bitter ernst nahm mit seiner Kunst, ein Liebender, der sich an das Leben und die Dinge inbrünstig hingab, sie vergeistigte und erhöhte. Wohin würde sein Weg führen? Die Überraschung ließ nicht lange auf sich warten; schon gegen Ende desselben Jahres schickte Nauen zwei Bilder nach Berlin, die selbst bei manchem seiner Freunde peinliches Befremden erregten. Die Figuren waren merkwürdig verbogen und gequält, erschienen wie aus einer dunkeln Absicht verzeichnet. Es war der neue Stil, der sich ankündigte,

und hier, wie überall, wirkte er zunächst aufreizend. Heutzutage, wo jeder Feuilletonist die Schlagworte des Expressionismus aufsagen kann, begreift man kaum noch das Aufsehen, das diese harmlosen Bilder („Mädchen mit Broten" und eine „Kuhherde") erregten. In Deutschland war die Bewegung damals noch zu neu (obwohl sie bald darauf überall mit Macht einsetzte), aber in Paris hatten schon fünf Jahre vorher die Braque, Herbin, Picasso, Dufy, Derain, Delaunay und wie sie alle hießen, — fast alle ohne sich zu kennen, also ganz unbeeinflußt voneinander — in dunklem Drange ihre impressionistischen Eierschalen abgeworfen und Bilder gemalt, die den Nauenschen in allem Wesentlichen absolut entsprachen. Diese Verwandtschaft war mir, als ich auf den Wunsch des Künstlers die Bilder besichtigte, sofort klar und ein Beweis ihrer innern Notwendigkeit. Darüber hinaus aber enthielten die Bilder Nauens ein geheimnisvolles Etwas, das jenen französischen Bildern nicht eignete, etwas Unbefriedigtes, ein den Rahmen Sprengendes, einen Drang — ja, wohin? Die Antwort war nicht so leicht zu finden, aber eines Tages stand sie unverrückbar fest: nach der großen Fläche, der Wand, der Monumentalität. Es galt nun, den Raum zu beschaffen, an dem der 31 jährige seine Kräfte messen konnte.

Anfang Januar 1912 erhielt Nauen die Anfrage, ob er einen Saal im Seitenflügel der Drover Burg ausmalen wolle, und er antwortete prinzipiell zustimmend und sehr begeistert. Der Raum, der durch seine Benutzung als Obstspeicher arg herunter gekommen war, sollte hergerichtet und mit einem Zyklus des Landlebens geschmückt werden, ein Vorwurf, den das bisherige Oeuvre des Künstlers geradezu herausforderte. Nach der ersten Besichtigung schreibt Nauen am 17. Januar „beglückt und zukunftsfroh", er finde den Raum — dessen wohlige Proportionen des beginnenden 18. Jahrhunderts auch seine Entstellung nicht zerstören konnte — „ganz herrlich", und mit schöner Selbstverständlichkeit reißt er

seine ganze Gestaltung an sich. Natürlich hat er bereits „viele Pläne" für seine Bilder, weiß jetzt schon, daß „die Stärke der Farbe und ein großer Rhythmus Ruhe und Harmonie ergeben" sollen — darüber hinaus aber projektiert er an einer architektonisch mißlichen Stelle eine Eichenholzverkleidung, die er zeichnen, dann einen scharf grünen Kachelofen, den er entwerfen wird, optiert der einheitlichen Beleuchtung wegen für Kälkung der alten Balkendecke — kurz, der Raum steht schon nach dem ersten Besuch als Ganzes vor seinem innern Auge. Mit prachtvoller Energie schreitet er weiter: ein maschineller Einbau muß ihm geopfert werden, so erzielt er Raum für ein sechstes Wandbild und eine geschlossene Wirkung. Und schon nach drei Wochen, in einem Brief vom 5. Februar, ist die definitive Lösung beschrieben. Er hat eine Zeichnung für eine große figürliche Kachel beigelegt, die er selbst modellieren und in Farbe setzen will. Eine Reihe anderer Details sind erledigt. Typisch für Nauen aber ist die Art, wie er den im ersten Brief angekündigten „großen Rhythmus" erreichen will: „Ich habe die Bilder in ihrem Grundton so verteilt, daß ich damit sehr farbig gehen und doch eine Gesamtharmonie erzielen kann, denn das Ganze muß ruhig und groß wirken, und habe auch mit den Farben auf die Lichtwirkung der Fenster der verschiedenen Himmelsrichtungen Rücksicht genommen, was sehr wichtig ist." Folgt im Text ein flüchtiger Grundriß des Raums mit seinen Lichtquellen von drei Seiten und der angemerkten Farbfolge der Bilder „gelb, grün, blau, rot, orange, gelb". Dann: „So gehe ich mit Gelb von der gelben Eichenholzwand weiter und komme mit Gelb wieder dahin zurück. Ich glaube, von diesen Voraussetzungen aus komme ich am besten zu einer harmonischen Bewegung, sowohl in der Farbe wie der Linie." Deutlicher als durch solch originellen Lösungsversuch kann ein Maler gar nicht ausdrücken, wie sehr die Farbe ihm Ausgangspunkt und Leitstern bei seinem Schaffen ist. Und blickt

man auf die gewählte Reihenfolge, so erstaunt man vor dieser kosmischen Intuition: die Dreiergruppe vom Gelb weg und die andere zum Gelb hin sind so in der Skala des Regenbogens enthalten — ein sicher unbewußtes, aber geradezu geniales Mittel, den Blick des Beschauers weiterzuführen. Dasselbe Ziel verfolgten dann kompositionelle Elemente: auf ein „aktives" Bild sollte jeweils ein „passives" folgen. Wie in dem berühmten Distichon vom Hexameter und Pentameter sollte in den einen der Bewegungsfluß — von rechts unten nach links oben — steigen, um in den andern — von rechts oben nach links unten — herabzusinken.

Es ist merkwürdig, daß in diesem Stadium der Vorarbeiten von den Themen der Bilder noch mit keinem Worte die Rede ist. Trotzdem wäre es verkehrt, der Betonung formaler und farbiger Probleme eine Gleichgültigkeit gegen das Inhaltliche zu entnehmen. Nur paßte, wie sich bei einer bald erfolgenden Zusammenkunft herausstellte, dieser Phantasie, die ihren ersten großen Flug in Freiheit unternehmen wollte, die Beschränkung auf das rurale Thema nicht. Nauens Gegenvorschläge waren allerdings eine geradezu verblüffende Zumutung: Amazonenschlacht, Gartenbild, Badende Frauen, Interieur, Erntebild, Pietà. Ein Zyklus ohne begriffliche Bindung — von Giotto bis auf unsere Tage war das etwas Unerhörtes. Würde das nicht bestenfalls ein „schönes Ungeheuer" geben? Die mitgebrachten Skizzen besiegten aber alle Bedenken, und das Resultat — um das vorwegzunehmen — hat Nauen rechtgegeben: vor dem pantheistischen Schwung und der höheren Ordnung dieser Welt hat noch niemand das Gefühl von etwas Diskrepantem gehabt.

Wie ein Berserker stürzte sich Nauen in seine Arbeit, aber so leicht und schnell ihm Erfindung und Aufbau seiner Kompositionen geglückt waren, so langsam und unendlich mühselig gestaltete sich die Vollendung. Noch am 5. März 1913 (!) muß er schreiben: „Bei dem was ich anstrebe, schwinden

alle vorgefaßten Begriffe. Und nur Zeit behalten, um die Sachen so zu vollenden, wie ich muß, so werde ich zu einem schönen und klaren Abschluß kommen. Da ist nichts Getuschtes mehr, alles bleibt klar und einfach, aber bis dahin ist ein weiter Weg, davon kein Mensch eine Ahnung hat. Darum zeichne ich viel, sehr viel ... man soll erkennen, daß eine Kunst da ist als Ausdruck unseres Lebens und daß diese Kunst ebenso reich und stark ist wie unser Leben." Einen noch tieferen Einblick in die Werkstatt dieses Geistes gewährt folgende frühere Briefstelle: „Und dann geht es bei mir von der Einfachheit der Anschauung des rein Bildlichen in den Skizzen, im Bild erst zu einer Vielheit, so daß ich erst ganz durch die Dinge durchmuß, um zu einer Klarheit und Einfachheit zu kommen. — Sehen Sie, bei uns predigt man Stil als Sehnsucht der Jungen, aber diese Jungen arbeiten verflucht leicht, sie stilisieren, das heißt eine äußerliche Verrohung des Bildhaften. Das sieht so groß und frei aus, fast so wie große Kunst, und diese Leute genießen noch den Ruhm bahnbrechender Genies, um dann nach zehn Jahren brave, biedere Erlernaturen zu sein oder Tapetenfritzen, natürlich dekorativ als Lebensprinzip. Oh, das ist so scheußlich bei uns in Deutschland, denn die Leute vergessen immer, daß große Kunst nur an der tiefsten Erkenntnis der Form und der Farbe geboren werden kann, und dann ist das Dekorative das allergemeinste in der Malerei. —" Emotionierter und wahrhaftiger, als er es selbst hier tut, kann man Weg und Ziel von Nauens Kunst nicht erklären. Es ist dasselbe, was Nietzsche einmal so ausdrückt: „Der Weg zum Stil muß gemacht, nicht übersprungen werden." Wer stilisiert, der „überspringt" und gibt eine Lüge aus Impotenz. Und eine sehr kurzbeinige dazu, denn seine „Einfachheit" wirkt leer, seine „Klarheit" arm; und daß der große Stil nur auf dem Wege der Qualität („der tiefsten Erkenntnis der Form und der Farbe") ergangen werden kann, daß somit Qualität und Echtheit aufs engste

verknüpft sind, ist nur Richtungsfanatikern nicht klar zu machen. Man kann nur lächeln, wenn man immer wieder die ungeduldige Frage hört, ob Nauen Expressionist sei? Wie kann es für einen, dem die Kunst reiches und starkes Leben bedeutet, auf das Etikett ankommen? Vielleicht ist er's in einem reinern Sinn als viele, die sich so nennen. Ja, es könnte sein, daß er — wie kürzlich noch Iwan Goll — die Formlosigkeit vieles offiziellen Expressionismus' als störend empfindet und sich mehr zum Kubismus Picassos (dessen Kunst „Leben in sich trägt") hingezogen fühlt, — ohne natürlich auch nur den Versuch zu machen, jenem auf Wegen zu folgen, die „nicht die seinen sind". Wichtiger für die Beurteilung Nauens als die Frage nach seinem Richtungsbekenntnis dürfte jede beliebige charakteristische Kleinigkeit sein, etwa die unscheinbare Tatsache, daß er bei der Signierung seiner besten Bilder manchmal auf Schwierigkeiten stößt: wie durchorganisiert, wie abgewogen in Form und Farbe muß eine Fläche sein, daß man schon den simpeln Namenszug als Gleichgewichtsstörung empfinden könnte! Aber das sind gerade die Dinge, die in Deutschland der heftigsten Ablehnung begegnen: „deutsche Tiefe" schreit über Oberflächenkunst, Geschmäcklertum, Manierismus und verficht das Recht auf ihr Eigenkleid. Die ahnungsvollen Engel! Sie wissen sehr wohl, daß ihnen eine solche Höhe malerischer Qualität versagt bleibt, aber sie wollen nicht wahr haben, daß in dieser Qualität, die „erst ganz durch die Dinge durchmußte", die höchste künstlerische Weisheit steckt.

Als Nauen nach anderthalb Jahren seine Riesenaufgabe bewältigt hatte, saß er fest im Sattel, und seiner nun folgenden gradlinigen Entwicklung möge nur ein kurzer Abgesang folgen. Seine aufgespeicherte Kraft entlud sich in einer Reihe köstlicher Bilder; der repräsentativste Markstein dieser Etappe ist wohl das prachtvolle Musikbild bei Geller in Neuß. Seine Komposition ist noch flüssiger geworden, ein-

facher, abgeklärter, neigt nicht mehr zu Überladung wie teilweise noch auf den Drover Bildern. Die Farbe beginnt von ihrer früher manchmal exzessiven Sinnenfreudigkeit einzubüßen, ist temperierter, sozusagen — man verstehe das sehr cum grano salis — abstrakter, womit beileibe nicht eine Verarmung angedeutet werden soll . . . es ist, als sehe Nauen die Dinge jetzt durch ein anderes Medium, aber das Auge hat darum nichts von seiner Kraft verloren. Gleichzeitig schärft sich die Zeichnung zu immer höherer Intensität.

. . . . Dann riß auch ihn der Krieg aus seinem Schaffen heraus. Wie sehr er unter dieser Zeit gelitten haben muß, zeigt eine Vision vom Kriege, die der Heimkehrer malte, ein Bild von geradezu scheußlicher Eindringlichkeit, das man allen Kriegshetzer-Vereinigungen als Plakat warm empfehlen könnte. Aber allmählich fand er sich wieder, wie sehr, zeigte das prachtvolle Musikerporträt und die großen Bilder auf der Düsseldorfer Ausstellung 1920. Obwohl man Nauen mittlerweile zu den anerkanntesten Künstlern des Westens zählen darf, sind diese großen Leinwände seltsamerweise von der Kritik nicht ohne Widerspruch hingenommen worden. Die Flügelbilder zwar, Tanz und Musik, fanden ungeteilte Bewunderung, aber mit dem Hauptbild konnten sich die wenigsten befreunden, obwohl man auch hier viele schöne Einzelheiten zugab. Nun ist es sicher, daß die Behandlung der riesigen roten Hintergrundsfläche mit ihren Tönungen vom leuchtendsten Karmin bis zum satten Purpur oder stumpfen Ziegelrot ein koloristisches Meisterstück ist, daß der kühle Perlmutterton des Frauenleibs herrlich gegen diese warme Fläche steht, daß die fabelhaften, weisenden Hände des Clowns nur bei manchen Kokoschkas ihresgleichen haben, und daß der Vorhang links Ehmckes ganzes Entzücken sein müßte — mit diesen Feststellungen wäre aber nichts gewonnen, wenn das Bild als Ganzes auseinander fiele. Die das so empfinden, stoßen sich vermutlich — wenn auch unbewußt — zunächst daran, daß

ein Gemälde solchen Formats mit deutlich agierenden Figuren keinen ablesbaren Sinn hat. Was ist dargestellt? Die Lebensalter? Die Dämonie des Weibes? „Ölbild", antwortet Nauen. Vielleicht kommt man dem Gehalt des Bildes am nächsten, wenn man es als den Niederschlag einer musikalischen Erschütterung bezeichnet. — Das aber, so antwortet die Kritik, ist just ein Thema, auf das der Nauen, den wir kennen und lieben, nicht verfallen durfte; es ist für ihn abwegig und darum mißlungen. — Wenn man freilich in Nauen hauptsächlich den Maler strotzender Stilleben und leuchtender Landschaften sieht, ihm mit dem Vorurteil naht, daß er als Rheinländer heiter und sonnig zu sein habe, wird man mit seiner neuesten Schöpfung wenig anfangen können. Aber dann soll man auch die Konsequenz ziehen und seine sämtlichen hier erwähnten Hauptbilder ebenfalls ablehnen — mit diesem fiktiven Nauen haben sie ebensowenig zu tun wie etwa seine oben wiedergegebenen Briefstellen. Für uns bleibt Nauen auch in diesem, seinem vielleicht schönsten Bilde der schwerblütige Nachfahr derer von Calcar und Xanten, weit und sehnsüchtig wie die niederrheinische Ebene, durch deren Gewölke nicht allzu häufig die lachende Sonne scheint. Der jetzt 40jährige Meister aber wird unbekümmert um Lob oder Tadel seinen Weg vollenden.

Heinrich Nauen wurde
am 1 Juni 1880 in Krefeld
geboren. besuchte die Kunstakademie
in Düsseldorf u. später die Kunstschule
in Stuttgart. Reisen u. Aufenthalt
Frankreich, England, Holland
Belgien, [illegible] u. Italien.
Lebt in Brüggen Rheinland.





Schafherde. 1897. Slg. Suermondt, Drove



Säemann. 1904. Bes. Robert Talbot, Berlin



Der Mann mit dem Spaten. 1905. Kunsthalle, Düsseldorf



Landschaft mit Pflug. 1907. Bes. Prof. Dr. Flechtheim, Berlin



Grabender Bauer. 1908. Slg. Dr. Kaesbach, Erfurt



Frauen auf dem Felde. Aquarell 1911. Slg. Suermondt.



Kinder mit Broten. 1911.
Bes. Herm. Flechtheim, Düsseldorf



Bildnis Helmud Macke. 1912. Slg. Freiherr von der Heydt
(Als Leihgabe im Museum Elberfeld)



Bildnis. 1912. Slg. Kaesbach



Gartenbild. 1912. Slg. Alfred Heß, Erfurt. (Als Leihgabe in der Nationalgalerie in Berlin)



Interieur. 1915. Slg. Suermondt



Stilleben. 1913. Danzig, Stadtmuseum

Amazone (Ausschnitt). 1915. Slg. Suermondt



Kachel. 1914. Slg. Alfred Flechtheim, Düsseldorf



Musik. 1914. Slg. Geller, Neuß



Bildnis. 1914. Kunsthalle Düsseldorf



Ehepaar Heckel. 1914. Slg. Kaesbach



Frauen auf dem Acker. 1914



Landschaft. 1919. Slg. Otto Weißkopf, Barmen



Aki. Zeichnung. 1919
Nationalgalerie, Berlin



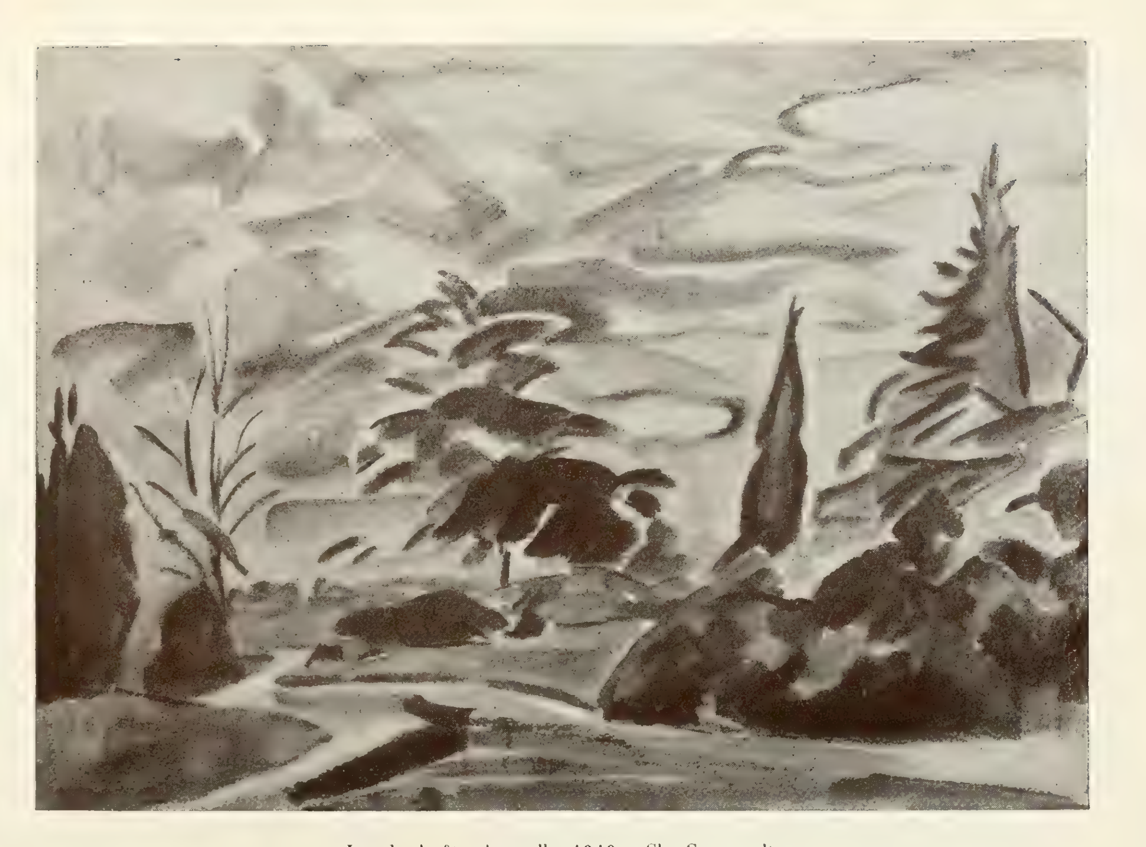
Pölly Heckmann mit Cello. Aquarell. 1919
Bes. Pölly Heckmann, München



Aquarell. 1919. Slg. Suermondt



Aquarell. 1919. Slg. Prof. W. Worringer, Bonn



Landschaft. Aquarell. 1919. Slg. Suermondt

Der barmherzige Samariter. 1920



Aquarell. 1920. Bes. Architekt Breuhaus, Køln



Tanz. 1920. Slg. Alfred Heß



Pierrot (Ausschnitt). 1920. Slg. Alfred Heß



Badende (Ausschnitt). 1921. Slg. Alfred Heß



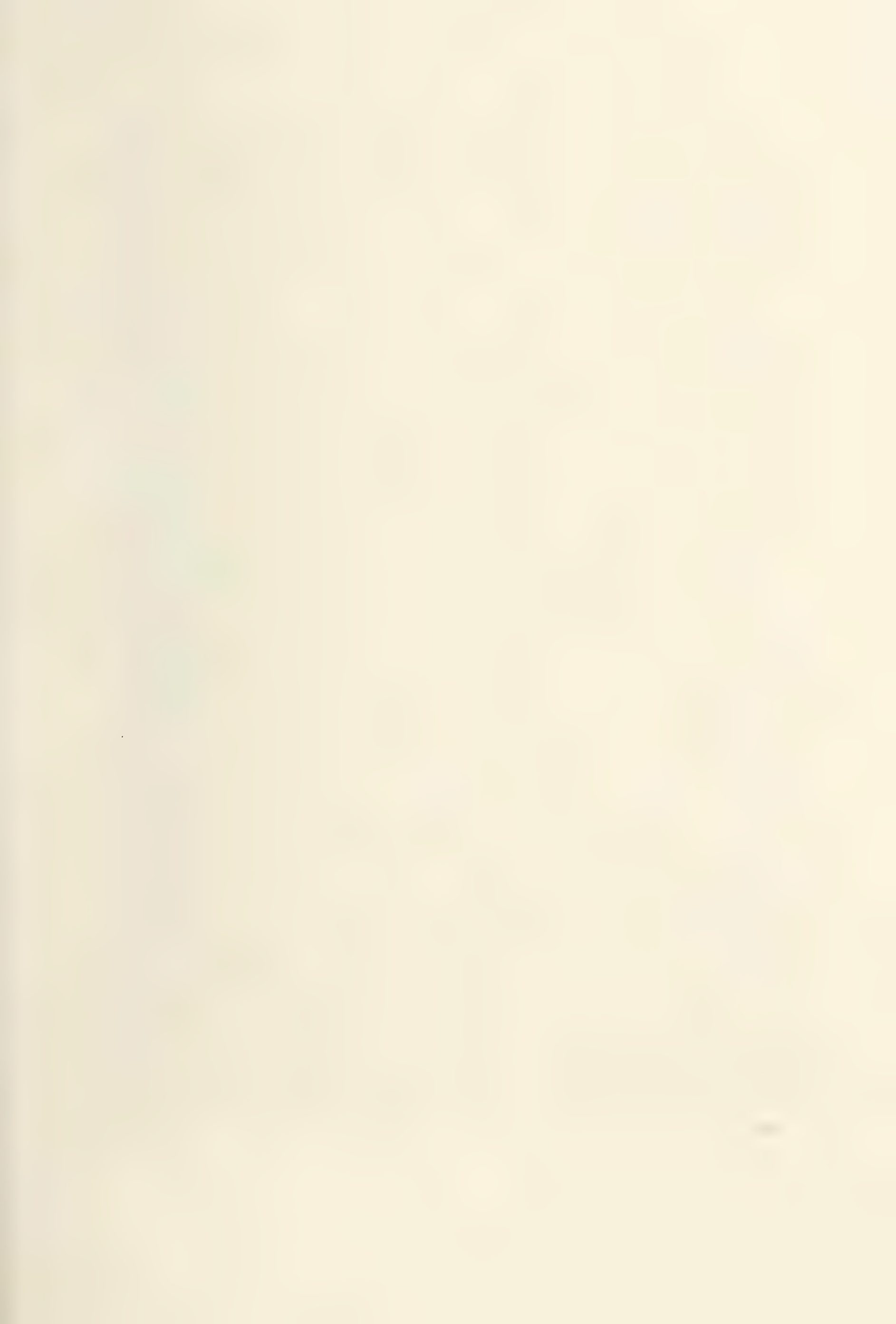
Detail aus dem Kinderbild. 1920. Slg. Alfred Heß



Ährenleserinnen. 1921



Stilleben. 1922. Galerie Flechtheim, Düsseldorf





Der Traum 1918

JUNGE KUNST
BAND 28



LODEWIJK SCHELFHOUT

VON

FRIEDRICH MARKUS HUEBNER

MIT EINER FARBIGEN TAFEL, 32 ABBILDUNGEN UND DER VOLLSTÄNDIGEN LISTE VON SCHELFHOUTS RADIERUNGEN

LEIPZIG, 1921
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

I. Reihe.

Bd. 1. Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. Uphoff: Paula Modersohn.
Bd. 3. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Däubler: César Klein.
Bd. 6. Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Schwarz: Hugo Krayn.

II. Reihe.

Bd. 9. Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. D. Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Zahn: Josef Eberz.
Bd. 15. D. Henry: André Derain.
Bd. 16. Valentiner: K. Schmidt-Rottluff.

III. Reihe.

Bd. 17. Biermann: Heinr. Campendonk.
Bd. 18. Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Graf: Maria Uhden.
Bd. 21. Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Kirchner: Erich Waske.

IV. Reihe.

Bd. 25/26. Hartlaub: Vincent van Gogh.
Bd. 27. Kolle: Henri Rousseau.
Bd. 28. Huebner: Lodewijk Schelfhout.
Bd. 29. Suermondt: Heinrich Nauen.
Bd. 30. Wedderkop: Paul Cézanne.
Bd. 31. Frieg: Eberhardt Viegener.
Bd. 32. Cohen: August Macke.

Weitere Bände folgen.

In Vorbereitung u. a.: Matisse / Chagall / Greco / Burchartz / de Smet / Picasso u. a.

Der Band Schelfhout erscheint gleichzeitig im Niederländischen

 / Einband nach einem Entwurf von Ferdy Horrmeyer / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Lodewijk Schelfhout wurde 1881 in 'sGravenhage geboren — dem Geblüte nach ist er jedoch kein Holländer. Seine Sippe hat ihre Wurzeln väterlicherseits in Flämisch-Belgien; in der Provinz Antwerpen findet sich der Name Schelfhout häufig; in Holland gibt es ihn unter Eingesessenen nirgends. Die Frauen, welche die Vorfahren des Malers als ihre Gattinnen heimführten, sind entweder Engländerinnen oder Französinnen gewesen; Lodewijk Schelfhouts Mutter entstammte einer Hugenottenfamilie. So bedeutet also Holland, wo der Maler die längste Zeit seines Lebens verbrachte und wo er sich nach weitausgedehnten Reisen sein Heim gegründet hat, für Schelfhout nur eine Art Wahlheimat, wenn er schon inmitten dieser Wahlheimat nicht als ein völlig Außenstehender lebt. Denn auch Antwerpen, von wo die Schelfhouts herkommen, gehört zu den Niederlanden; an dieser siedlungsgeschichtlichen Tatsache wird dadurch nichts geändert, daß die Stadt heutzutage staatspolitisch auf nicht niederländischen Grundgebiete liegt. Die flämischen Bewohner Belgiens sprechen die nämliche Sprache wie die Nordholländer, haben dieselben Körpereigenschaften, trieben seit jeher dasselbe Gewerbe der Viehzucht, des Fischfangs und des Überseehandels und unterscheiden sich von ihren nördlichen Stammesbrüdern nur in dem Maße, wie sich etwa in Deutschland der Bayer vom Holsteiner unterscheidet, also durch gewisse Sondertümeleien im Gebrauche der Mundart und durch den Glaubensgegensatz des hier katholischen dort protestantischen (kalvinistischen) Bekenntnisses.

Diese wenig erheblichen äußeren Gesittungsverschiedenheiten wirken gleichwohl derart nachdrücklich, daß sich ein Flame nicht in Holland, ein Holländer nie in Flandern völlig heimisch zu fühlen vermag. Die Werke des in Hilversum angesiedelten Lodewijk Schelfhout zeigen es, es zeigt seine Erscheinung und sein Mienenspiel, es zeigt seine heftiger und heißer quellende Gemütskraft wie fremdartig seine Natur derjenigen des durchschnittlichen Holländertums im Grunde genommen gegenübersteht.

Die Unterschiede gegenüber seiner Umgebung sind andererseits nicht durchschlagend genug, als daß Schelfhout seine Niederlassung inmitten der nördlichen Niederlande mit dem Preise seiner eingeborenen Bodenständigkeit hätte bezahlen müssen. Der Künstler ist alles andere als ein Entwurzelter. Die Andersartigkeiten und Widerstände, die ihm äußerlich begegnen, sind geradezu Mächte, die ihm nötig sind.

Indem er sich mit ihnen mißt, indem für ihn die Aufgabe lautet, ihnen gegenüber sich zu behaupten, kommt er zu einer deutlicheren Lebensempfindung, zu einer umrisseneren Arbeitsstrenge, als wenn er etwa seinem Tagewerke inmitten der völlig Gleichfühlenden, inmitten Belgisch-Flanderns nachgehen müßte. Gewiß bietet die Fremde seiner Persönlichkeit Gefahren; aber sie nicht minder sucht und benötigt der Künstler, nämlich um seine Kräfte an ihnen zu zeigen und zu vermannigfaltigen.

Abgesehen von der eigenartigen kalvinistischen Glaubensluft, die in Holland herrscht, bestehen die Gegensätzlichkeiten, von denen Schelfhout in seiner Wahlheimat sich umgeben sieht und wider die es für ihn beständig anzukämpfen gilt, in dem kulturellen Selbstbehagen und in der klugen, rechnerischen Verständigkeit dieses Landes überhaupt. Der katholische Flame ist dem Nordholländer dadurch unterlegen, ihm dadurch weit voraus, daß seine Natur noch ersichtlich weniger in den Zustand der Zähmung und der Nützlichkeitsanpassung übergegangen ist, daß in ihm noch Herde unberechenbarer Wildheit, tiefer unbändiger Träumereien, kindlich zweckloser Vergeudungslüste schlummern. Der Südholländer ist der kunstbegabtere Schlag schlechthin; die Einbildungskraft reißt ihn allenthalben, nämlich ebensowohl in seinem persönlichen wie in seinem staatlichen Gesamtleben zu Taten hin, die nicht ein nebenhergehendes teilweises Glück sondern immer sein ganzes Dasein aufs Spiel setzen. In seinem Blute kocht die Buntheit verschiedener Rassen; durch sein Haupt weht erhitzend mystische Glaubensinbrunst und die irdisch geschäftliche Leidenschaft zur großen Überseeunternehmung. Er hat gegenüber den Nordholländern, die stolz sind auf ihre umsichtigen Einrichter des bürgerlichen Gemeinwohls, auf Flottenadmiräle, Staatsmänner, Rechtskundige nur die jähen Schlagetote seiner Genter Weber- und Fleischer-Zunftmeister, die suchende verzückte Schar seiner Gottesfreunde, die lärmenden Schönheitsgenießer seiner Rubens und van Dijk vorzuweisen und all deren zusammenfassende Verkörperung, den von übermächtigen Sehnsüchten zersprengten, spottfrohen, rothaarigen, ruhelosen Landfahrer Tyll Eulenspiegel. Dies ist Flandern. Und der Maler Schelfhout, der in seiner Jugend, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen, viel niedrige Dienste, u. a. als Dekorationsmaler, verrichten mußte und der noch heute die körperliche Ausdauer und Bedürfnislosigkeit anbetet, der rothaarige Lodewijk Schelfhout mit dem prachtvollen Gebiß und dem breiten, schmetternden Lachen, der sich auf seine Preise etwas zugute tut, die er im Wettbewerb als Krikettspieler und als Kunstschlittschuhläufer einheimste, der keine Noten zu lesen aber auf dem Flügel überschwenglich zu phantasieren versteht, er ist mehr als er's weiß und er es vielleicht Wort haben möchte, ein Sohn der üppigen, unverwüstlichen Mutter Flandern.

In den Mannesstamm der Schelfhouts wurde von Seiten der Ehefrauen Benervtheit und Geschmacksverfeinerung eingebracht. Neben die germanische Art stellten und mischten sie den Süden, das Lateiner-

tum und erschufen so in diesem Geschlechte neue Versuchungen und Fremdheiten, wider die sich der Mensch, wollte er nicht zerstückelt werden, abermals behaupten mußte. Es ist die andere Welt des Gegensatzes, in die Lodewijk Schelfhout hineinreicht und aus der er seine Anregungen und Kräftigungen bezieht, dieses Lateinertum in ihm, das reichlich genug strömt um ihn irgendwie im Innersten mit romanischen Vorstellungsweisen und den uralten künstlerischen Stilneigungen Frankreichs zu verknüpfen, immerhin aber zu schwach ist, um ihn aus seiner wesentlich germanischen Persönlichkeitsartung herauszureißen.

So lebt und schafft Lodewijk Schelfhout auf der Grenzscheide zweier Rassen, auf der Grenzscheide zweier nationaler Bildungsbereiche. Niemals eingeengt durch eine einzige, leicht übersehbare Gefühlsvorherrschaft, immerdar gespeist von gegensätzlichen Antrieben, weiß seine starke Blutsnatur beides zu vereinigen: Spottlust und Glaubensinbrunst, Fleischesabtötung und Tänzerübermut, Lebensanklage und Lebenslobpreis. Und dies geschieht nicht in Stößen, die krampfhaft einander ablösen, nicht in einem vorsätzlichen oder ungewissen Hin- und Herpendeln, sondern in einem dauernden, gleichgewichtigen, von Dur- und Mollakkorden durchläuteten Kräftezusammenklang.

* * *

Der Anfang des Künstlers verlief freilich pendelnd nach rechts und links. Einerseits zerrte an ihm das mehr lateinische, andererseits das mehr germanische Lebensgefühl. Wie dies auch bei seinem Vater der Fall gewesen war, nur daß bei diesem der Widerstreit sich über das ganze Leben hin ausgedehnt hatte; sein ganzes Leben lang gehörte Henricus Martinus Franziskus Schelfhout seinen gegensätzlichen künstlerischen Hängen, der Musik und der Malerei, war darüber rast- und ruhelos geworden, sah seine Vermögensverhältnisse sich zerrütten und hatte für seine Kinder als der verehrte Abgott aber zugleich als nachdenkliche Warnung gedient.

Seines Zwiespalts Herr zu werden, versuchte es darum Lodewijk Schelfhout mit der reinlichen Scheidung zwischen dem Entweder — Oder; entweder wollte er es sich gänzlich der einen oder aber gänzlich der anderen Rasseanlage ausliefern. Dies waren die mühevollen, in Paris verbrachten Jahre 1903—1913. Und da er noch nicht reif und stark genug war, mußte er sich Vorbilder wählen, in denen er die zwei Blutsveranlagungen, die germanische und die lateinische, jeweils aufs reinste ausgedrückt fand. Diese Vorbilder fand er in Paul Cézanne, dem Provenzalen, und in Vincent van Gogh, seinem Landsmanne; in dem er ihnen im Stil, im Malverfahren, in der Gefühlshaltung nacheiferte, suchte er hintereinander bei beiden sich selber.

Die Nacheiferung geschah so heftig und unbedingt, daß der junge Künstler beide Male im gefeierten Vorbilde bis zur eigenen Auslöschung unterging. Er war innerlich derart weich und biegsam,

noch so ungesichert in seinem eigenen künstlerischen Wesensgepräge, daß die beiden Großen, die allerwärts die Jugend beherrschten, ihn einfach aufschlürften. So findet sich in der Reihe jener Bilder, wo Schelfhout unter dem Einflusse Vincent van Goghs steht, ein Selbstbildnis, das nicht nur handwerklich an van Goghs Pinselstrich und Farbenauswahl erinnert, sondern das mit den Augen und mit dem innerlichen Fühlen van Goghs vorempfunden und seelisch empfangen wurde, ja welches mit einer eigentümlichen, nach außen hin sich abmalenden Zustandsverwandlung des Schelfhout'schen Ichs fast doppelgängerisch alle Ähnlichkeitszüge eines Bildnisses von Vincent van Gogh selber aufweist. Bei den Tafeln, die der Malweise Paul Cézannes nachgebildet sind — und die nicht menschliche Figuren, sondern zumeist Landschafts- und Stillebenstoffe behandeln — kommt diese ungemein starke, sich selber preisgebende Einfühlungsgabe darin zum Ausdrucke, daß Schelfhout hier nicht so sehr unter seinen musikalischen und extatischen Erregbarkeiten hinschwingt, sondern getreulich die Formenstrenge, die bis zur Kubisierung der Körper vorstoßende Baukraft des Lateiners nachlebt. Dem Bacchantischen und Überströmenden seiner Natur stellt er hier die Zurückhaltung und die Straffung der Seele gegenüber, dies jedoch noch nicht aus eigenem Vermögen, sondern in einer solchen Anlehnung an die Schaffensweise Cézannes, das viele unter den betreffenden Gemälden der Jahre 1907—1910 den Arbeiten des Führers aufs Haar gleichen.

Auch noch andere Einflüsse lateinischer Herkunft dringen während seiner Pariser Lehrzeit gegen ihn heran und werden willfähig von ihm empfangen. Da ist André Derain mit seiner Fortentwicklung der Cézanneschen Raumlehre, dem Schelfhout tappend folgt, aus dessen Geiste heraus er sich für eine Weile verlautbart; da ist Pablo Picasso, der Spanier, dessen reiche, medaillensaubere Porträtzeichnungen Schelfhout mit einer gleichen Vollendung, mit einer gleichen, selbst die Vorbereitung der Papierfläche umfassenden nervösen Tönung nachzubilden versteht (die verschiedenen Frauenköpfe von 1911), und dessen hernach begonnene absichtliche Formzerstücklung er zwar nicht im ganzen Umfange mitmacht, der Art und der Theorie nach jedoch für eine Weile gutheißt und bewundert.

Keins dieser fremden Kunstbeispiele hilft Schelfhout, sich selber zu finden. Die Erstarkung seines Wesens, das sich nicht zwischen dem Entweder — Oder zu entscheiden brauchte, sondern das weiträumig genug war, um die lateinische und die germanische Sonderart in einer wohlgeratenen Gleichgewichtseinheit zu umspannen, sollte ihm von ganz anderswoher kommen, nämlich einerseits von einer bestimmten Naturlandschaft, andererseits von einer bestimmten handwerklichen Wiedergabetechnik. Beide Erfahrungen dringen in den Künstler mit der Plötzlichkeit von Erleuchtungen ein. Nachdem er den Hügel von Les Angles in der französischen Provence erblickt, nachdem er für sich das Ritzverfahren der kalten Nadel entdeckt hatte, ist er im Nu gleichsam ein neuer Geist, ein neuer Wille, und

die ganze vorhergehende Frist des Ausprobens und Umhertastens liegt für ihn abgeschlossen.

Es war — wiederum — das Beispiel van Goghs und Cézannes, das ihn 1911 ins Gebiet der französischen Provence aufbrechen hieß; aber schon die wenigen Tage, die er an der Arbeitsstätte van Goghs in Arles und St. Rémy zubrachte, machten es ihm deutlich, daß er es hier nicht aushalten würde, weil für ihn angesichts dieser, von Vincent van Gogh bis ins Letzte erlebten, ja verbrauchten Landschaftsnatur sich nur eine neue Abhängigkeit, wenn nicht gar Verknechtung unter den großen Landsmann ergeben mußte. Er wollte nicht ausströmen und extatisch verflammen wohl aber seine Kräfte höher steigern durch Sammlung, Strenge, Verhaltenheit. Er zog also nach dem Gebirge zu und entdeckte für sich die kleine Bergstadt Les Angles. Diese strahlte eine andere Bauformel aus als die, von gelben Ährenfeldern und wogenden Olivenhainen bestandene Ebene ringsum die van Gogh'sche Stadt Arles. Es wehte von den Alpen her eine schärfere Luft; der Pflanzenwuchs war karg, durch die Fruchterde trat allenthalben der nackte Fels; die Bodengestaltung sammelte den Blick mit Bergkulissen, Weinbergsmauern, Schluchten zum Erlebnisse der Nähe und der räumlichen Geschlossenheit. Der Süden verkündete sich hier mit der Regelmasse seiner, wie in Erz getriebenen großen und bedeutsamen Landschaftskörper und mit einer solchen natürlichen Bauförmigkeit, daß eine Umdeutung dieser Welt ins nordisch Nebelschwere, in Musik und schwärmende Gespensterseherei zum Voraus unmöglich war. Sie ruhte fest in sich selber diese Hügelwelt, sie stand im Lichtscheine einer anderen Kulturzugehörigkeit, im Lichtscheine der Antike.

Les Angles mit seinen Gebäudewürfeln, seinen engen Sträßchen, seiner Sonnenblendung auf den weißen Mauern und den flachen Dächern, seiner gestaffelten, zugespitzten Lage auf felsiger Bergkuppe wurde für Lodewijk Schelfhout nicht nur das beherrschende Darstellungsthema für seine Arbeiten in den nächsten Jahren, sondern für ihn als Menschen gewissermaßen zu einem Palladium, das ihm Stärke mitteilte, ihn beschirmte und allerwärts unbewußt begleitete. Die Südlichkeit in seinem Blute hatte ihre auswendige Formentsprechung gefunden, hatte sich binden und auskristallisieren können und hatte damit das Schwergewicht eines ruhenden Pols gewonnen, der rückwirkend der anderen, der nordischen Natur in Lodewijk Schelfhout ihren Platz bestimmen und ihr Ruhe mitteilen konnte. An die Stelle der Ahnung und des musikalischen Schwärmens war die Erkenntnis getreten. Im Anblicke von Les Angles hatte der Künstler ein für allemal den ihm angewiesenen, den ihm möglichen Grad südlicher Seelenentfaltung gesichtet, war sie bis ans Ende durchschritten, hatte sie hinter sich gebracht. Mühevoller und langwieriger sollte es ihm freilich werden, mit seinem germanischen Bluteinschlage ins Rechte zu kommen. Im selben Sommer 1911 fuhr er dann noch ein zweites Mal in die Provence und zwar nach Avignon.

Die ergänzende, zweite Erstarkung seines Wesens empfing Schelfhout aus der Radiertechnik. Abgesehen von zeichnerischen Studien nach Ateliermodellen (Hände, Gesichter, Akte) hatten die Hauptarbeiten des Künstlers bis zu seiner Reise nach der Provence aus Ölgemälden bestanden, und auch noch auf den ersten Bilddarstellungen von Les Angles bediente Schelfhout sich der Ölfarbe. Bei seiner Rückkehr nach Paris (1912) machte der Radierer Veldheer ihn mit der Handhabung der kalten Nadel vertraut, die er binnen kurzem aufs vollkommenste zu beherrschen verstand. Auch diesem Erlebnisse in der Entwicklung Schelfhouts eignet eine ungemeine, gleichsam vorher bestimmte Notwendigkeit. Wie es kein Zufall war, daß er zu einem bestimmten Zeitpunkte mit der südlichen Landschaft von Les Angles Bekanntschaft machte um kraft ihrer dem Wirrwarr seiner Unselbständigkeit zu entwachsen, so rettete ihn von den Fehlschlägen, die er sich durch das Arbeiten mit der Ölfarbe zuzog, jetzt die Radierkunst; und auch in diesem Falle hatte nicht nur der Künstler seinen Vorteil davon. Wo alles auf Geduld, auf Selbstüberwachung, auf Zucht des Auges und der Fingermuskeln ankam, da strömte in den, über die Zinkplatte gebeugten Künstler auch eine zunehmende menschlische Gesinnungsstrenge ein; die Abwehr vom Überschwange des reinen Gefühls ward vollkommen. Der Mensch erlernte es, an sich zu halten und sein Feuer in weniger ungestümen Formgleichnissen auszudrücken.

1913 verläßt Schelfhout Paris und siedelt nach Hilversum über, um hier den Kampf mit seiner anderen Wesenshälfte, dem germanischen Traum- und Einbildungshang auszufechten. Sobald er sich diesem überließ, war er augenblicklich ins Ungemessene hinausgeflutet. In Hilversum, wo er den Radiergriffel wieder mit dem Pinsel und mit der Palette vertauschte, sollte das Gleiche eintreten. Die Farbentuben, der Spachtel, die Leinwand nahmen ihm die schlafwandlerische Sicherheit, die er als Radierer errungen hatte und stürtzten ihn in die Uferlosigkeit theoretischen Gegrübels. Ob es der Einfluß des in Amsterdam lebenden französischen Kubisten Le Fauconnier war, mit dem Schelfhout schon in Paris Bekanntschaft gemacht hatte, ob die Verwirrung lediglich aus den technischen Mitteln entsprang — Schelfhout wurde der Probleme, die er als Denker anerkannte und völlig ermaß, als schaffender Künstler nicht Herr.

Zuletzt sah Schelfhout seine Schwungkraft überhaupt hinschwinden; der Erfindungsstrom versiegte; die Nerven versagten den Dienst und er war ohne Hoffnung, der germanischen Natur in sich jemals zur selben Vollkommenheitshöhe des Ausdrucks zu verhelfen wie der lateinischen. Es blieb ihm nur übrig, aus dem Nordseenebel der Heimat fortzuflüchten zur entgegengesetzten geographischen Landschaft, zur polar entgegengesetzten Gemüts- und Denkhaltung. Es war die Erinnerung an Südfrankreich, die ihn wie ein Balsam stärkte und stillte, wenn ihn schon diesmal nicht so sehr ein Stück freier Naturlandschaft als ein Gebilde aus Menschenhand beschäftigte und aufrichtete: Die Stadt Avignon mit ihren Kathedralen und der hohen Pfalzburg der

Päpste, wo er 1911 geweilt hatte. Er unterläßt es, diese Welt mit dem Farbenpinsel festzuhalten; die Berührung mit dem Süden bringt im Nu wie einst sein graphisches Empfinden in Bewegung und treibt ihn neuerdings das Kalt-Nadel-Verfahren aufzugreifen. Die Radierungen jener Zeitstufe sind die aufgewühltesten, düstersten von allen, welche Schelfhout geschaffen hat.

An und für sich ist die Sehweise Schelfhouts keineswegs auf bloße Schwarz-Weißwirkungen eingestellt. Die Radierungen aus allen Abschnitten seiner Entwicklung lehren deutlich, wie seine Auffassung im Grunde genommen zu den malerischen Wertbetonungen drängt; er bearbeitet die Radierplatte derart reich mit den Füllungen und Feldern der scharfen Nadelspuren, und die Bedeckung dieser Metallritze mit Drucksäften aller Art, ehe der erste Abzug davon gemacht wurde, ist eine so ausgeklügelte und zusammengesetzte, daß auf den meisten Blättern die Wirkung des Hellen und des Dunklen in eine vollkommene Tonigkeit, in ein üppig wogendes Konzert malerisch gegebener Ausdrucksstärken mündet. Nur eben der Gebrauch der Ölfarbe selber scheint für den Künstler eine Hemmung mit sich zu bringen, weshalb er sich einer ganz eigenen Maltechnik nämlich der sogenannten Waschzeichnung zuzuwenden begann. Bei diesem Verfahren wird mit Kohle oder Bleistift zuerst eine genau ausgeführte Zeichnung des betreffenden Gegenstands zu Papier gebracht, und diese je nachdem mit lichten Farbtönen gefüllt. Das Papier wird dann mit schwarzer oder brauner Tuschflüssigkeit übergossen und aus dem Naß holt nun der Künstler mit dem aufsaugenden Schwamm oder Pinsel all die Übergänge des Lichts heraus, die er zu erzielen wünscht.

Diese Fertigkeit bildete Schelfhout in den folgenden Jahren immer sicherer und glänzender aus. Er gewann damit gegenüber dem Kaltnadelverfahren dasjenige Mittel, mit dem er der anderen, nämlich der germanischen, dem Traum und dem Lied zugeneigten Begabung seiner Natur darstellerisch Genüge zu tun vermochte. Aber ehe hier die auch seelische Festigung völlig eintrat, sollte der Künstler noch einmal von Grund aus erschüttert, noch einmal verhängnisvoll gehemmt werden, das war durch das Ereignis des Weltkriegs, der den Menschen und Künstler gefühlsmäßig aufs bitterste mitnahm und auf ihn auch insofern handgreiflich Beschlag legte, als sich Schelfhout und seine Frau Monate und Monate der Fürsorge für die nach Holland geflüchteten Belgier widmeten; die Bürde der inneren und äußeren Bedrückungen überstieg schließlich seine Kräfte und er sank für mehrere Monate aufs Krankenlager.

1919 vertauschte Schelfhout den Norden gegen die Landschaft des Mittelmeers. Mit Frau und Kind reiste er nach Korsika. Und auch dieses Mal versagten ihm der Süden und die lateinische Kulturstimmung nicht ihre Heilkräfte. Nunmehr zeigte ihm diese Welt ihre letzte Vollkommenheit, nämlich den romanischen Menschen, der mit seinem Gesichte, seiner Körperhaltung, seinem Gebärdenspiele zum Aussehen

und Gehaben des Niederländers einen so schlagenden Gegensatz bildet. Der Anblick der korsischen Schäfer, Jäger, Fischer, Priester mit ihrer unverhohlenen Menschlichkeit und ausgemeißelten Gliederstrenge war es, der den niederländischen Maler diesmal straffte und ihn nun für immer mit einem schützenden Harnisch umgab. Mit dem Mittel seiner germanisch-musikalischen Inbrunst: der tönereichen, dunkelakkordigen Waschzeichnung machte er sich dieses letzte Erlebnis des Südens künstlerisch untertan und schloß so an der Hand des Wiedergabeverfahrens den Ring um alle seine Anlagen. Seit seiner Rückkehr aus Korsika, seit dem Sommer 1920, lebt er mit sich und seinen zwei Gegenkräften in einem völligen Ansgewogensein; die Zeit des Werbens um sich selber liegt hinter ihm. Die Sicherheit der Hand steht auf der nämlichen Höhe wie die Sicherheit der bildnerischen Witterung; er schafft nicht mehr um einer Sehnsucht, um eines Minderwertigkeitsgefühls willen sondern aus der Freiheit und aus dem Überflusse.

* * *

Die Darstellungsstoffe, denen Lodewijk Schelfhout sich der Reihe nach zuwendet, stehen zu ihm in einem eigentümlichen Notwendigkeitsverhältnisse. Das Ich des Künstlers fühlt sie und beschäftigt sich mit ihnen, ehe das leibliche Auge draußen in der Umwelt die handgreiflichen Anhaltspunkte erblickt. Immer treibt bei Schelfhout die innere Andacht einer ganz bestimmten formalen Aufgabe entgegen, und immer läßt ein glücklicher Zufall ihn dann diejenige tatsächliche Wahrnehmungswelt entdecken, deren er bedarf, um die innere Anschauung so rein als möglich ins Bild umsetzen zu können. Er hält sich beileibe nicht an das, was er sinnenmäßig erfährt; er läßt durch die sinnlichen Schauensinhalte, die er gewinnt, seiner Einbildungskraft gerade nur an dem Punkte Anstöße zufließen, bis wohin diese Einbildungskraft aus eigenem Vermögen gelangt war, und um sie daraufhin ihrem völlig freien Spiele erneut zu überlassen. Die Naturstücke, wie sie sich draußen in der Wirklichkeit finden, stehen seinem schöpferischen Ungestüme im Wege. Er pflegt zu sagen: «Ich kann nicht Etwas nach Etwas machen.» Alles fließt bei ihm aus dem inneren Gesichte.

Dieses Notwendigkeitsverhältnis zwischen der geistigen Person des Künstlers und dem erwählten Darstellungsstoffe herrscht insgleichen auf dem Gebiete der sittlichen Beziehungen. Schelfhout arbeitet nicht nach bloßen Einfällen. Ihn reizen die Aufgaben, die er sich stellt, nicht einzig um ihrer irgendwie technischen oder schönheitlichen Lösungsmöglichkeiten willen. Sein Tun und Lassen steht vielmehr auch menschlich unter einem untrüglichen, vom Künstler in Ehren gehaltenen und demütig befolgten Schicksalsgebote. Die Bilder, die er hervorbringt, bedeuten sein anderes und vielleicht sein wahreres Dasein. In den Bildern reinigt und erhebt sich der Geist von den Schlägen, die er im Alltage sich selber versetzt oder von anderwärts

empfangen hat. Wußte der Mensch sich aus dem Wirrwarr seines Lebens und Hassens nicht mehr freizuschütteln, so wiesen die Bilder ihm seine Pflicht und den Weg in die Freiheit.

Die Darstellungsstoffe Schelfhouts stehen darum untereinander im Verhältnisse großer und sich ruhig abwickelnder Erlebnisfolgen, die sich gegenseitig erzeugen und ergänzen und meist schon frühzeitig und lange ehe sie sich zur vollen Reife entfalten, ihr Kommen ankündigen. So läßt gegenüber diesen Stoffen, die den Künstler öfters über viele Jahre beschäftigen, die Aufmerksamkeit und Erfindungsgabe nicht früher nach, als bis die oberste Kurvenhöhe der geistigen Fähigkeitsentfaltung erstiegen, als bis die letzte formale Lösungsmöglichkeit gefunden ist und nun das Thema aus dem Gesichtskreise des Künstlers allmählich wieder wegschwinden darf.

So hat Lodewijk Schelfhout die Berglandschaft von Les Angles wohl gleich an Ort und Stelle mit der Ölfarbe gepackt und festgehalten, aber die eigentliche künstlerische Durchdringung dieses Darstellungsstoffes begann erst später und in Paris, wo jener ihm nur als Erinnerung noch vor dem Denken stand und wo Schelfhout sich gleichzeitig vom Staffeleibilde weg und zur Ätzplatte hin zu wenden begann. Viele Jahre lang hat dann Schelfhout dieses Thema immer erneut aufgegriffen und immer erneut durchlebt. Dem Nur-Landschaftlichen der ursprünglichen Vision verlieh er allgemach sagenhafte Zusätze und Ausgestaltungen; verwandelt wirkte sie als Gedankenkeim auf der groß gehaltenen, mit Reitern und Heilspilgern bevölkerten Szene «Höherentwicklung«, taucht dann auf der Golgathadarstellung vom Jahre 1914 als mächtig gewölbter, mit Türmen, Palästen, Mauerzinnen bewehrter Jerusalemberg auf und blickt schließlich in die Christusradierung «Die Kathedralen» (1916) als steile, traumentrückte Gralsburg herein.

Ein anderes Thema, das er aus dem Süden mitbringt, ist die steinerne Hochbrücke, die zwar auf seinen Blättern und Ölbildern kaum als ein selbständiger Darstellungsgegenstand auftritt, aber auf vielen als ein Nebenwert der Anschauung mitspricht; auch hier weiß Schelfhout die bloß baukünstlerische Gegebenheit der Pfeiler, der Jochbögen, des darübergelegten Straßenkörpers ins Gleichnishafte zu entwickeln; immer höher und schlanker werden die Stützen, immer enger, gotischer die Gewölberundungen, immer kahler das Steingeländer, bis die Brücke von all ihrer irdischen Zweckhaftigkeit entkleidet steht und sie nur noch mit der Macht ihrer ästhetischen Erscheinung wirkt.

Lehrreich ist die Entstehungsgeschichte der Radierung «Der Baum im Winter» aus dem Jahre 1913. Dieser Baum, der eine nordische Eiche darstellt, und in Hilversum radiert wurde, war ursprünglich ein südländischer Olivenwipfel. In der Provence (1911) waren dem Künstler auf seinen nächtlichen Spaziergängen die Vereinfachungen zum Bewußtsein gekommen, die sich mit dem Ganzen einer Baumkrone und mit den Unterteilen ihrer einzelnen Astbüschel vornehmen lassen; von da schreibt sich der immer wiederkehrende und eigen-

tümliche Formenwuchs der Schelfhout'schen Baumkronen her, die aus fächerförmigen Wedeln zu gleichsam architektonischen Raumeinheiten zusammengeschlossen sind. Diese, auf mathematische Grundformen zurückgehende Formvereinfachung suchte der Künstler hernach angesichts eines abgesondert stehenden und stirnseits aufgenommenen Baums planmäßig sichtbar zu machen, was ihm mit dem Olivenbaum – siehe das große Ölgemälde «Landschaft» von 1913 — offenbar nicht gelingen wollte. Schon bereit von dem Thema ohnmächtig abzulassen, erblickte er nach seiner Rückkehr aus Frankreich bei Hilversum auf freier Aue ein paar Eichenwipfel, die ihn im Nu befähigten, sein erworbenes Formkönnen rein und klar nach außen zu stellen. Auf den Radierungen «Der Baum» und «Baum im Winter» findet die innere Entwicklung ihren krönenden Abschluß. Das Bildnis eines Baumriesen entsteht, der mit seinem Stamme, mit seinen Ästen, seinen Laubbüscheln sich wie ein schmiedeeisernes Gerüste aufrichtet; das kreuz und · uer gezogene Gestänge greift starr und doch federnd ineinander; die Macht des Raums und seine Überwindung springt gleichsam wie ein Sieg der Ingenieurkunst ins Auge.

Über viele Jahre beschäftigt den Künstler auch der Darstellungsstoff des Kathedralenbauwerks; die Teilnahme für denselben war wohl ursprünglich in Avignon angesichts der Papstburg ausgelöst worden; immer ist bei Schelfhout die Kathedrale zugleich ein feierlich-festlicher Palast und ein erhabenes Burggebäude. Auf den ersten Radierungen erscheint die Kathedrale allein und lediglich als eine Teilerscheinung des Landschaftsganzen; aber rascher als das Thema »Les Angles« umkleidet dieses Leit- und Lebensmotiv sich mit geistigen und gleichnishaften Beziehungen. Die Hinneigung Schelfhouts zu einer christlich-katholischen Daseinsauffassung und zu Darstellungen, die von kirchlich-heiligenhafter Luft umwittert sind, ruhte der Anlage nach in dem protestantisch erzogenen Künstler zweifellos vorgebildet, hat aber von dem Besuche Avignons den entscheidenden Anstoß empfangen um sich völlig zu entfalten. So tritt das Kathedralenthema bald in innige Vereinigung mit dem Christusthema, das seinerseits und rein formgeschichtlich betrachtet seinen Ausgagspunkt in höchst nüchternen Anatomiestudien Schelfhouts besitzt. Der nackte Manneskörper, den Schelfhout 1911 mit dem Knochenbau und dem Muskelbelag eines Preisringers gemalt hatte, magert ab, benervt sich und geht allgemach in die Abgezehrtheit des «Märtyrers« über. (Radierung 1915.) Die Märtyrergestalt, die verschiedene Namen erhält, aber im Grunde doch allerwege den ans Kreuz gehefteten «Christus« bedeutet, wächst auf dem Blatte «Die Kathedralen» (1916) mit dem Thema der Gottespfalzburg zu einem einzigen Bilde zusammen, ist jedoch damit noch nicht an das Ende der eigenen Vollkommenheitsmöglichkeiten gelangt. Immer wieder greift Schelfhout den Vorwurf an, radiert und tuscht er Christusrümpfe und Christushäupter, bis ihm die letzte Ausprägung endlich gelingt, diese aber nicht mit der Technik der Radiernadel sondern in der Kunstart seines malerischen Empfindens, in der Waschzeichnung.

Einzelne Themen nämlich — zu diesen gehört auch die «Dame mit Rose», die sich allmählich in das Thema des «Pierrot» (1917) umwandelte — bleiben im Laufe ihrer Formentwicklung nicht an eine einzige Wiedergabetechnik festgebunden, sondern wechseln aus der einen hinüber in die andere. Dies hat seine tiefere Begründung. Die Themen nämlich, denen Schelfhout gewissermaßen in einer rein lateinischen Gemütshaltung gegenübersteht, mehr an der Form als durch ihren Seeleninhalt erregt, vermag er mit den gestrengen, fast mathematischen Veranschaulichungsmitteln der kalten Nadel zu bewältigen; sowie aber seine Ergriffenheit sich zu lyrisch-musikalischen Schwingungen steigert, wo er also mehr aussagen möchte als nur das Lob der Raumvollkommenheit, langt gleichsam das Wesen der Radierung nicht zu und in Schelfhout kommen die mehr malerischen Darstellungssehnsüchte in Bewegung. Dies geschieht, sobald sich Schelfhouts Gemütswallungen ins Religiöse verlängern und es ihn zur Schöpfung gewissermaßen mehr des kirchlichen als des künstlerischen Zwecks wegen treibt. Und dies ist die Ursache, weshalb das Thema der Christusfigur, die radierten Vorstufen hinter sich lassend, erst in der Waschzeichnung «Christuskopf» (1920) seine letzte und reifste Auskristallisierung gefunden hat.

Schelfhouts Religiosität weist übrigens, in sich selber betrachtet und so mühsam ihm unterweilen die künstlerische Veranschaulichung fällt, keinerlei quälerische oder abgründige Züge auf. Das Thema »Christus« nimmt er hin, wie Bibel und Kirche es überliefert haben; es wird ihm nicht zur eigenen, rüttelnden Gewissensfrage. Er steht weit entfernt von allem Eifersinn des Rechtgläubigen; die Verstandesmystik des holländischen Calvinismus, die Rauschmystik des russischen Heilandskults, die Weltallsmystik des indischen Pantheismus — allen diesen gesteigerten geistigen Selbstentrückungslehren geht er geflissentlich aus dem Wege. Seine Religiosität ist römisch-katholisch, wie sie dies in Flandern seit Jahrhunderten gewesen ist. Ja, es taucht in dem Gottesgefühle Schelfhouts hier und da gar jene gewisse spanische Inbrunst auf, die sich in Flandern, dem Lande, das solange unter spanischer Vogtei stand, auf Kirchenmalereien, in Dichtungen und in der Musik des öfteren vorfindet. Man möchte vor solchen Blättern Schelfhouts dann von Anklängen an die brodelnde Gotik des Greco, an die untergründige Klugheit des Ignaz von Loyola sprechen. Jedenfalls fiebert in den Schelfhouts'schen Märtyrern und Gekreuzigten ein fühlbarer Genuß an ihren Leiden; man meint Weihrauch zu riechen, der zu Ehren ihrer Wundmale brennt und wölkt; das Zeremonium des Messedienstes mit Gebetsmurmeln, Verbeugungen, Händefaltungen, schrillen Glockensignalen wickelt sich vor ihnen ab. Das Leid steigert sich nicht zum Jammer und nicht zur Anklage wider Gott wie auf den Bildern von germanischen Frühmalern; es verbrämt sich mit der Süße der Schwermut, mit den Wohlklängen feierlicher Choralmusik.

Mit dieser Wendung zu kirchlichen Inhalten und zu kirchlichen Stimmungsgleichnissen steht Lodewijk Schelfhout in Holland nicht

völlig abgesondert. Der Katholizismus gewinnt in Holland an und für sich zunehmenden Boden; die Übertritte gerade in der Künstlerwelt sind mannigfaltig. Jan Toorop läutete unter den Malern die Bewegung ein. Derkindere huldigte der katholischen Lebensgesinnung durch seine Monumentalgemälde. Katholisch ist der Grundton in den Werken der M. Lau, J. Weijand, J. ten Holt. Der junge Maler Jakob Mees zog auch menschlich die letzte Schlußfolgerung und vertauschte den Atelierkittel mit der Mönchskutte. Im Kloster Beuron (Deutschland) wirkt mit Pinsel und Radiernadel Pater Verkade. Die Brüder Matthien und Piet Wiegman begreifen sich und ihr darstellerisches Wollen nachdrücklichst unterm Gesichtspunkte prokatholischen Werbens.

Damit gibt sich weltanschaulich eine Bewegung kund, die wie überall so auch in Holland seit Jahren die Gemüter ergriffen hat und die sich in die allgemeine Losung: Abkehr von der Natur! zusammenfassen läßt. Der Mensch hat die Bedingtheit der irdischen Wahrheiten erkannt; er hat, vollgesogen mit sinnfälligen und wissenschaftlichen Beobachtungstatsachen, gemerkt, daß er daran innerlich nicht reicher und nicht größer geworden ist; er sehnt sich nach unbedingten Werten, die da bleiben und die mit ihrer unmittelbaren Glaubwürdigkeit dem Leben wieder Sinn und Ordnung verleihen. Dem Reiche der Natur wird der Machtbereich des Geistes gegenüber gestellt, und Herkommen und Kindheitserinnerungen bewirken es, daß sich diese Gegenüberstellung alsbald religiös zuspitzt und nun lautet: Hie zucht- und herrschaftslose Realwelt, hie einige, wohlgegliederte Kirchengemeinschaft.

Im Holländertum bricht damit ein uralter Geisteszustand wieder zur Oberfläche durch. Während nämlich die Holländer nach den Werken ihrer großen malerischen Realisten zu urteilen für eins derjenigen Völker gelten, die am getrostesten an die sichtbare Welt der Sinne glauben, zeigt die neue Kunst in Holland, zu der die Werke Lodewijk Schelfhouts gehören, einen anderen, ganz entgegengesetzten Gemütshang auf. Geistesstimmungen kommen heute in Holland wieder empor, die als die untersten in dieser Rasse hinweben und die der Kalvinismus wohl für Jahrhunderte zurückzudrängen, nicht aber völlig zu ersticken vermochte, jener mystische Hang nämlich, der die Jan van Ruisbroeck, Thomas van Kempen, Schwester Hadewich, Schwester Lydewien van Schiedam und die Schaar der Gottesfreunde und Gottesdichter in Zwolle und Deventer hervorbrachte. Den alten sprichwörtlichen Realismus der Holländer sieht man abgelöst von einem, gegen die bequeme Weltgläubigkeit sich kehrenden neuen Idealismus, und Lodewijk Schelfhouts Arbeiten zeigen an, wie dieser Idealismus beides, die Form sowohl wie den Inhalt des Kunstwerks umpflügt.

Lodewijk Schelfhouts Arbeiten bestehen aus Bleistift- und Federzeichnungen, aus Ölgemälden, einer Lithographie, aus Kalt-Nadelarbeiten auf Kupfer und Zink (hierunter eine Anzahl Exlibris). Von den Ölgemälden, die noch in seinem Besitze waren, vernichtete der Künstler 1920 eine größere Anzahl. Das erste, noch erhaltene Aquarell, eine Landschaft, stammt aus seinem 12. Lebensjahre. Eigentümer von Ölbildern seiner Hand finden sich unter anderem in Haag, Amsterdam, Paris, Hamburg, Berlin. — Das in diesem Band farbig wiedergegebene Bild «Der Traum» wurde von der Nationalgalerie in Berlin angekauft.

Die letzte größere Ausstellung seiner Werke unternahm der Künstler im November 1920 zu Amsterdam.

Die Radierungen Schelfhouts sind besonders zahlreich in Deutschland verbreitet. Meisthin wurden die Drucke vom Künstler in nur sehr wenigen Abzügen ausgegeben; die Originalplatten wurden von ihm durchweg zerstört. Die Gesamtzahl von Schelfhouts bisher geschaffenen Radierungen beträgt fünfundachtzig. Nachstehend wird die vollständige und reihenfolgerichtige Liste derselben erstmals veröffentlicht.

Paris

1912

1. Angles I
2. Der Weg
3. Nacktfigur in Landschaft
4. Frauenkopf I
5. Die Provence
6. Der See
7. Die Kanalbrücke
8. Angles II
9. Das Schloß I
10. Strand von Domburg I
11. Loverendale
12. Frauenkopf II
13. Die Bäume

1913

14. Der Baum
15. Baum mit See

Holland

16. Baum im Winter
17. Höherentwicklung
18. Das Gewitter
19. Frauenkopf III
20. Exlibris Frau v. d. M.
21. Christus I
22. Exlibris Frau M.
23. Exlibris Gösta
24. Stilleben
25. Die Dame mit der Rose
26. Christuskopf

1914

27. Heidekraut
28. Der Abend
29. Golgatha I
30. Ex libris L. A. S.
31. Der Mann mit dem Hut

1915

32. Sonnenuntergang
33. Die Bauenhöfe
34. Der Berg
35. Der Märtyrer
36. Sitzende Frau
37. Landschaft
38. Dr. Costerus (Bildnis)
39. Die Furcht
40. Die Musik
41. Ex Libris G. C. A. O.
42. Ex Libris F. M. D.
43. Der Philosoph
44. Sonnenblumen
45. Der heilige Sebastian
46. Der Engel
47. Der heilige Johannes
48. Christuskopf II

49. Illustration zum «Mysteriespel»
50. Illustration zum «Mysteriespel»
51. Die Geheimnisvolle

1916

52. Die Kathedralen
53. Das Dorf
54. Lienda
55. Obstbaum
56. Breuleman (Bildnis)
57. Der Jäger (nach Le Fauconnier)
58. Andreas

1917

59. Ex libris J. L. Walch
60. Die Mühle
61. Neere
62. Strand von Domburg II
63. Christuskopf III
64. Frauenkopf IV
65. Das «Maereltje»
66. Christus II
67. Pierrot I

1918

68. Avignon
69. Johan Verster (Bildnis)
70. Die Sonne
71. Pierrot II
72. Der Flötenspieler
73. Golgatha II

1919

74. Andreas II
75. Das Schloß II
76. Die Tannen
77. Die Kathedrale
78. Christus III
79. Ex libris M. F. H.
80. Ex libris W. v. d. M.
81. Taufzettel

1920

82. Korsischer Hirte
83. Korsische Frau auf Esel
84. Bastia
85. Corte.



Die Seine. Paris　　Tuschzeichnung. 1907



Les Angles. Tuschzeichnung. 1911
Sammlung C. R., Paris



Les Angles II

Radierung. 1912

La Provence. Ölgemälde. 1912 — Sammlung C. K., Paris



La Provence — Radierung. 1912



Baum im Winter Radierung. 1913



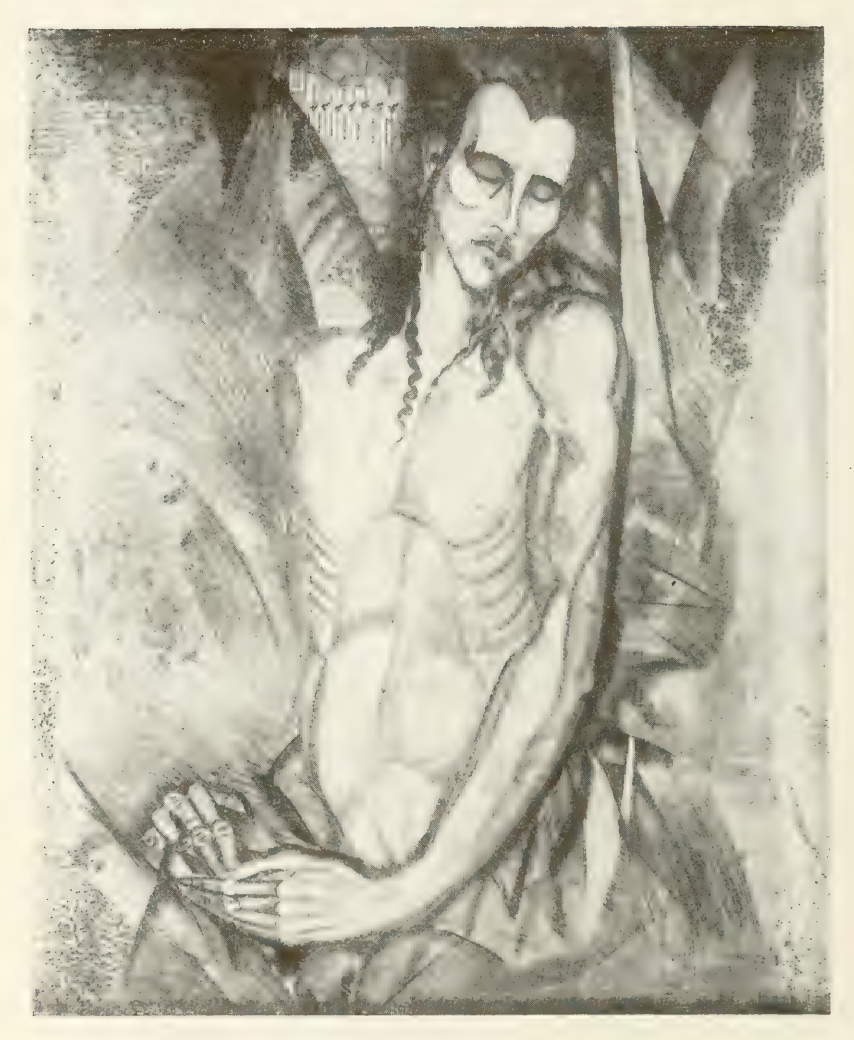
Bildnis Jan Toorop. Kohlezeichnung. 1913 Sammlung C. K. Paris



Christuskopf. Kohlezeichnung. 1915 Sammlung v. d. M., Holland



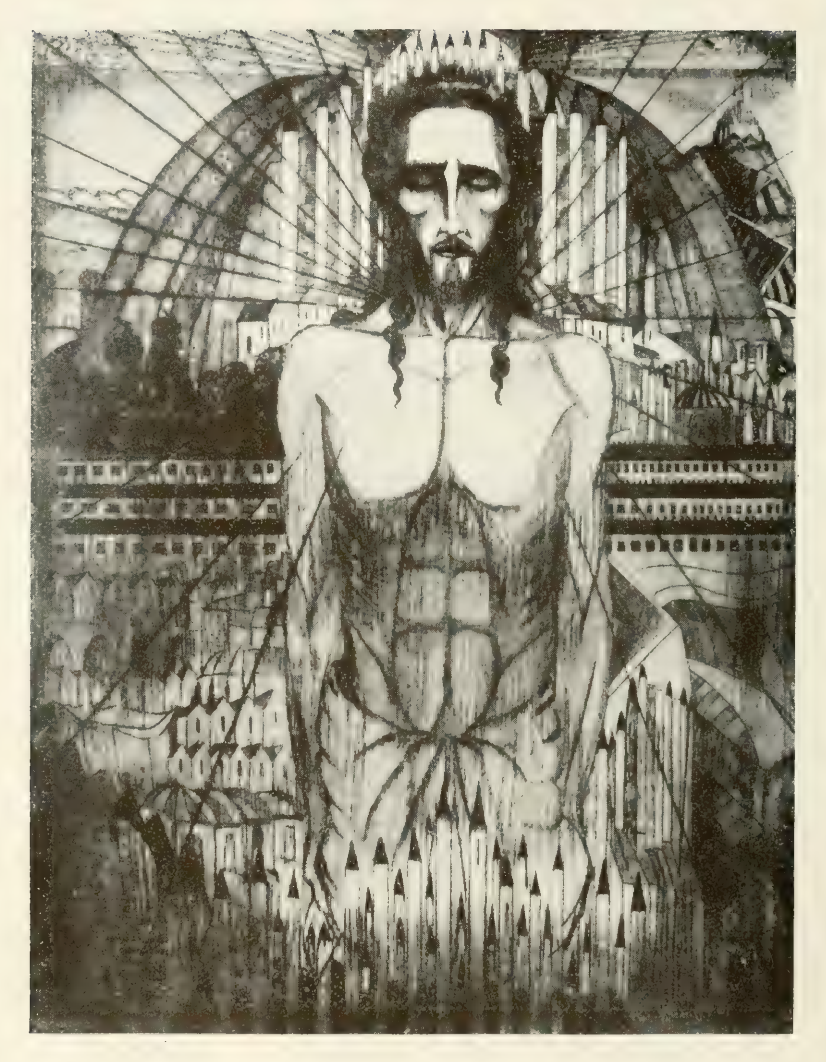
Der Märtyrer — Zeichnung. 1914



Der Märtyrer Radierung. 1915



Der Philosoph Radierung 1915



Die Kathedralen 1916



Der Engel Waschzeichnung. 1917 Sammlung v. d. M., Holland

Die Stadt. Waschzeichnung. 1918 — Sammlung v. d. M., Holland



Avignon — Radierung. 1918-19



Porträt. Waschzeichnung. 1918 Sammlung de M. O., Heidelberg



Bildnis Essers Waschzeichnung. 1919



Pierrot auf dem Balkon. Waschzeichnung. 1919

Städt. Museum, Haag



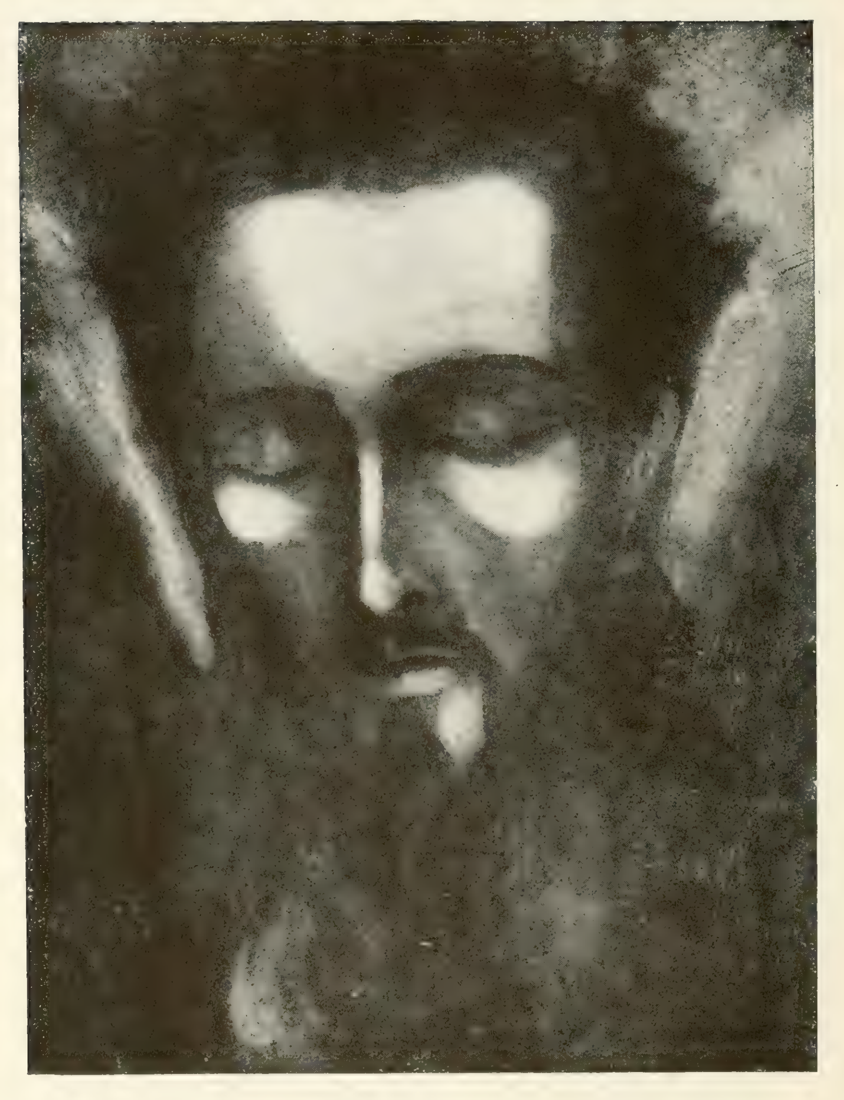
Korsikanerin. Waschzeichnung. 1919
Sammlung O. v. d. P., Leiden

Aquadukt auf Korsika

Waschzeichnung. 1919



Der Hirte. Korsika. Waschzeichnung. 1919
Sammlung M. H., Hilversum



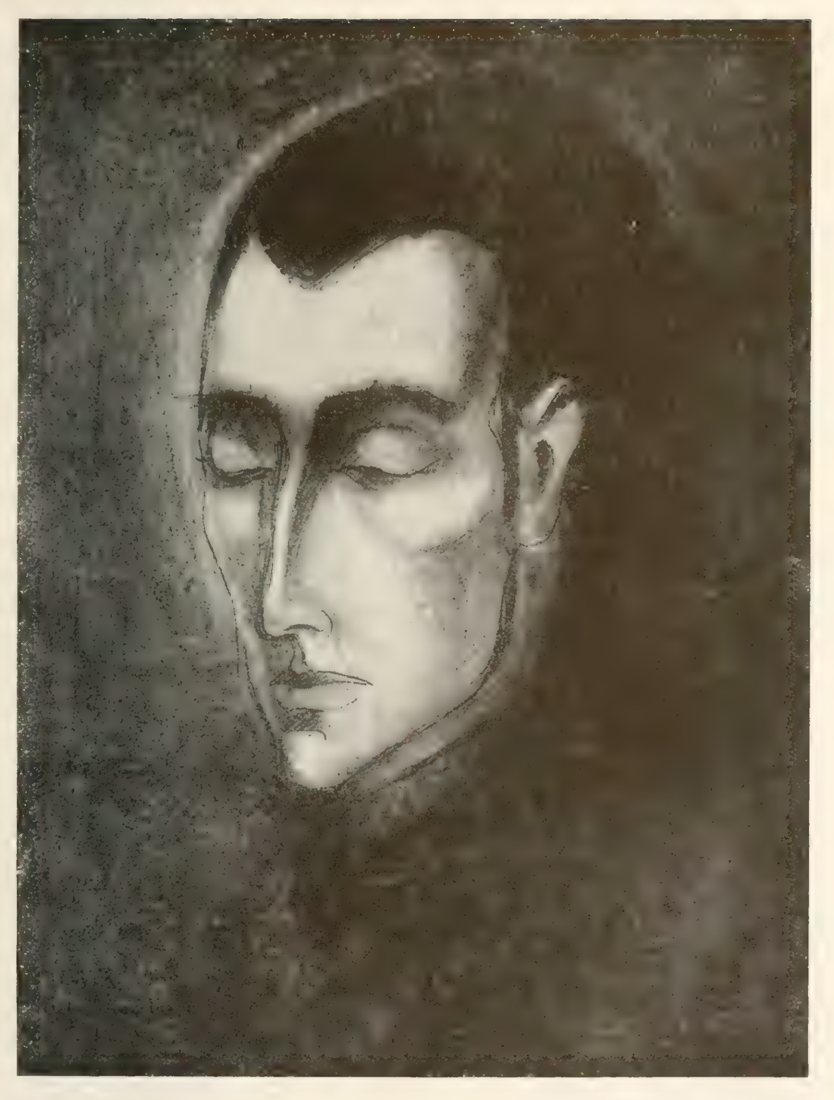
Christuskopf. Waschzeichnung. 1920 Sammlung K. v. d. L., Haarlem



Korsikanischer Hirte Waschzeichnung. 1920



Korsikanischer Hirte Waschzeichnung. 1920



Junger Korsikaner

Waschzeichnung. 1920



Korsika. Der Turm Waschzeichnung. 1920

Landschaft aus Korsika — Waschzeichnung. 1920



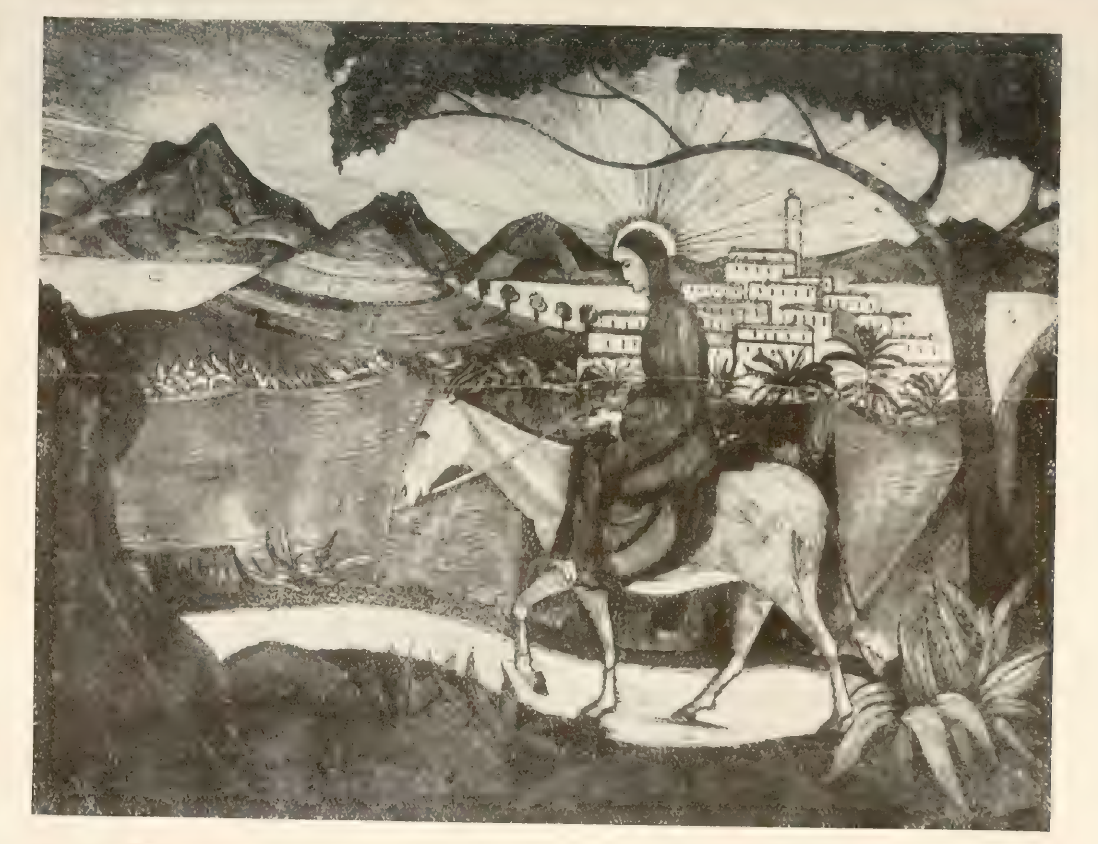
Corté. Korsika — Radierung. 1920

Ajaccio auf Korsika

Waschzeichnung. 1920



Bastia, Korsika — Radierung. 1920



Frau mit Esel — Radierung. 1920



Ex libris — Radierung. 1914





Badende | Sammlung Walden, Berlin

Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm"

JUNGE KUNST
BAND 40

ALEXANDER ARCHIPENKO

VON

ERICH WIESE

MIT EINEM TITELBILD UND 32 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1923
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

 • Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

Der Unwert ästhetischer Betrachtungen über das Werk eines mitlebenden Künstlers — werden sie nicht von vornherein als subjektiv bekannt — muß jedem Ehrlichen fühlbar werden, der es unternimmt, ein solches Werk den Mitmenschen durch Worte näher zu rücken. Wir kennen die Wandelbarkeit selbst unsrer geläufigsten ästhetischen Begriffe, wie „schön" und „häßlich". Vor Erscheinungen von solch universalem Ausmaß künstlerischen Gestaltens wie Archipenko werden sie alle zu Schemen. Und es bleibt uns nur das persönliche Bekenntnis des Für oder Wider; allenfalls die Möglichkeit einer — meist wenig fruchtbaren — Vergleichsetzung zu historisch Festliegendem; ehestens noch die bloße Aufzeigung von Tatsachen. Denn das Idealste an Aufschlüssen über Werden und Wirken im Werk des Künstlers, sein eignes Bekennen und Erkennen, steht uns in den seltensten Fällen in ungetrübter Klarheit und Wahrheit zur Verfügung.

Zu den Wesensmerkmalen Archipenkos gehört jene Folgerichtigkeit im Denken und Tun, die befähigt, auch über sich selbst klar und wahr das Wort zu ergreifen. Hören wir ihn:

„Geboren in Kiew (Ukraine), am 30. Mai 1887. 1902 Eintritt in die Kunstschule in Kiew, zum Studium der Malerei — ein Jahr später Übergang zum Studium der Plastik. Zwei Jahre vorher schon Zeichenunterricht in einer Privatschule.

1905 wurde ich aus der Kunstschule ausgewiesen, da ich zusammen mit meinen Kollegen gegen den akademischen

Geist dieser Schule revoltierte. Von Kiew nach Moskau, wo ich für mich arbeitete. 1908 nach Paris in die Ecole des beaux Arts. Blieb aber nur 14 Tage, da auch dort dieselbe Art zu unterrichten herrschte wie in Kiew. Arbeitete also wieder für mich allein, da ich unter den lebenden Künstlern in Paris keinen fand, der mir etwas geben konnte. Ich haßte Rodin, der damals à la mode war. Seine Skulptur erinnerte mich an gekautes Brot, das man auf einen Sockel spuckt, oder an die verkrümmten Kadaver von Pompei.

Meine wahre Schule war der Louvre, den ich während einiger Jahre jeden Tag besuchte. Dort studierte ich hauptsächlich die archaische Kunst und alle die großen toten Stile. Anfangs arbeitete ich ganz unterm Einfluß dieser Stile und hatte Mühe, mich davon zu befreien. Aber ich erreichte es und fand meinen persönlichen Stil.

Während des Krieges in Nizza. Nach dem Kriege Reisen mit meinen Ausstellungen nach der Schweiz, Italien, Deutschland und der Tschecho-Slowakei.

Hier einige Gedanken über Kunst*):

In der Bildhauerkunst gab es niemals eine so arme Zeit wie die heutige. Ich kenne keinen einzigen zeitgenössischen Bildhauer, der neue Vorstellungen in die Plastik hineintrüge. Es gibt Leute, die glauben, man könne den Kubismus als ein neues Stilelement in der Plastik ansehen. Was dem Kubisten in der Malerei logische Erweiterung bedeutete, war im Prinzip der Plastik entnommen (dritte Dimension), aber nicht als optische Empfindung, sondern als reines Denkergebnis. Die geometrisierende Formgebung des Kubisten ist das Ergebnis einer

---

*) Aus dem Französischen übertragen vom Herausgeber.

gedanklichen Interpretation der dritten Dimension in der Plastik. In der Rundplastik aber braucht man die dritte Dimension nicht vorzutäuschen (durch einen Denkprozeß zu gewinnen = „spiritualiser"), sie ist natürlicherweise da. Und eben darum betrachte ich die ganze kubistische Plastik als einen großen Irrtum. Die gesamten Arbeiten russischer Konstruktivisten, von denen man jetzt spricht, erscheinen mir als geschmacklose Zusammenstellungen. Das ist die leichteste und unverantwortlichste Art, Kunst zu machen, denn alle Abstraktionen können weder nachgeprüft noch bewiesen werden. Es ist lediglich eine Frage des Geschmackes, wie man drei oder vier Leisten nach Farbe oder Material in Beziehung zueinander bringen kann.

Als ich im Jahre 1912 zum ersten Male verschiedene Materialien in der Plastik anwandte, geschah dies, weil gewisse plastische Formen, die in meiner Vorstellung nach Verwirklichung drängten, mit den bisher in der Plastik benutzten Stoffen nicht verwirklicht werden konnten. Und sehr natürlicherweise war ich genötigt, für diese neuen Stoffe die neue Technik zu finden. Unter Berufung auf meine Erfahrung kann ich sagen, daß der neue Formenstil es ist, der andersartige Werkstoffe fordert, nicht aber umgekehrt die neuen Stoffe den neuen Stil schaffen. Ihre Handhabung ist das Ergebnis, nicht das Ziel.

Die moderne Kunst ist nicht nur Zusammenstellung einiger angestrichener Leisten, sie ist eine in Stil umgesetzte Leistung von Kräften des Geistes und der Vorstellung. Welche Materialien verwandt werden, ist an sich gleichgültig; Voraussetzung ist, daß das Material dem Stil völlig entspricht.

Sehr oft habe ich beim Betrachten barocker und auch gotischer bemalter Skulpturen bedauert, nicht das reine

Material zu sehen, aus dem sie gebildet sind. Die Urheber dieser Werke kolorierten die Formen. Wenn ich dagegen gewisse bemalte ägyptische Basreliefs ansehe, bemerke ich, daß bei ihnen durch die Farbe die Form gestaltet wurde, d. h. die Ägypter bedienten sich zur Verwirklichung der erstrebten Form sowohl der Plastik als der Malerei.

Meine Skulpto-Malerei ist im Prinzip nichts Neues, ich habe sie bei den Ägyptern gelernt. Nur die Neuartigkeit der Formvorstellungen gehört mir. Und einfach durch die Beobachtung alles dessen, was mich umgibt, bin ich zur Skulpto-Malerei gekommen. Und ich sehe, daß es keinen einzigen Gegenstand im Universum gibt, der nicht eine Vereinigung von Form und Farbe darstellte. Die Skulpto-Malerei ist für mich die größte Wahrheit in der plastischen Kunst."

Dem ist zur Erkenntnis des Künstlers in jeder Richtung wenig hinzuzufügen. Nicht ohne Belang ist es zu wissen, daß sein Vater Universitätslehrer für Mechanik ist, und der Sohn es noch heute nicht verschmäht, in technischen Dingen seinen Rat einzuholen. Vielleicht ist auch die hohe pädagogische und organisatorische Fähigkeit Archipenkos ein Erbteil vom Vater her.

Den leichtesten Zugang zum Werk dieses Künstlers findet man durch seine Zeichnungen.

„Zeichnen können heißt nicht gut zeichnen," schrieb Gauguin. Und meinte mit diesem „gut" die Arbeit mit „Estampen und Brotkügelchen", die fein säuberliche Manier akademischer Schulung, kurz etwas, das man lernen kann, das Handfertigsein. Aber, wer zeichnen k a n n, ist stets handfertig, in dem Sinn und Maß seiner besonderen Art. Darum ist es ein Unsinn, den Allzuvielen das Handwerk beibringen zu wollen in der Absicht, sie durch

dieses zum Künstler zu machen. Die Kunst hat das Handwerk, dieses nicht oft die Kunst.

Archipenkos Zeichnungen sind typische Bildhauerzeichnungen, weit mehr, wie etwa die Rodins, weil dieser nicht in dem eindeutigen Sinne Plastiker war wie jener es ist.

Daher sind auch in den Zeichnungen Archipenkos die Hauptprobleme plastischen Schaffens, Form- und Raumgestaltung, überall greifbar, bald in Lösungen, bald in Versuchen zu solchen. Dabei läßt sich innerhalb der zeitlichen Folge der Blätter eine Entfaltung von seltener Folgerichtigkeit erkennen. 1909: Frau und kniendes Kind. (Abb. XXVIII.) Beginn starker Beschränkung auf das Plastisch-Wirksame, Betonung der Gelenkfunktionen, Aufbau vom plastischen Werke her empfunden, nicht von der Naturbeobachtung aus. Der Raum wird, im Sinne des Reliefs, aus Zonen geschichtet. 1913: Zwei Körper. (Abb. XXIX.) Reduktion der Einzelformen bis zur Geometrisierung. Schärfste Herausstellung der Gelenkfunktionen. Konsequente Rhythmisierung, auch in der dritten Dimension: der Raum wird umfaßt. In der zeitlich parallelen Gruppe „Boxe" (Abb. VI) ist dies Moment bereits zu größter plastischer Wirkung gestaltet, und das in unseren Tagen zuerst von Archipenko, trotz unbewiesener gegenteiliger Behauptungen. Ja, über das Umfassen des Raumes hinaus wird gerade bei diesem Werk schon etwas begonnen, was an den Zeichnungen selten zu beobachten ist, an der Plastik vom Künstler später herrlich vollendet wurde: Raumgestaltung durch „Pausen", durch Aushöhlung der Form: die kleinen Pariser Figuren von 1915 dürften in der Vollkommenheit der gefundenen Lösung unübertroffen bleiben. (Abb. IX.)

1915 ein weiterer Schritt zu neuer Freiheit: Die Frau mit dem Tuch. (Abb. XXX.) Der Leib als solcher ist stärkstes

Erlebnis des Plastikers geworden. Abtastung des Stoffes, bis in die Kleinformen (Zehen). Zugleich aber: Erfühlung des Körpers als innerhalb eines Luftraumes bestehend. Luft ist Raum: auf den Zeichnungen wird der Kontur in gewissem Abstand von Schatten umrahmt, die zwischen sich und den Körper die Atmosphäre bannen. Dies Kunstmittel wendet Archipenko bei seinen „naturalistischen" Zeichnungen noch heute an. Die jüngsten zeigen daneben eine Steigerung der Linienbewegtheit, herbere Formung durch Ablösung vom Stofflichen zugunsten einer größeren Monumentalität.*)

Zwischen diesen einzelnen Phasen des Gestaltens entstehen immer wieder Blätter, die der vielberedeten Skulpto-Malerei des Künstlers parallel gehen. In ihnen ist die „geometrische" Art von 1915 konsequent weiterentwickelt. Und es entstehen, manchmal unter Verwendung mehrerer Farben und Töne, so vollkommene Leistungen aus Rhythmik, Formschönheit und Raumgefühl wie die „Zwei Frauen" von 1920 oder die Frau im Oval von 1922. (Abb. XXXI u. XXXII.)

„Zeichnen können heißt nicht gut zeichnen."

Wer Archipenkos zeichnerisches und plastisches Können an einem Werk erkennen und genießen will, vertiefe sich in die allseitige Betrachtung des sog. „Torse plat": jegliche, selbst die leiseste Drehung, offenbart neue Wunder plastischer und zeichnerischer Form und immer eine völlige Harmonie. Das ist das Werk eines Plastikers von allererstem Rang. (Abb. X.)

„Die Kunst ist für alle geschaffen, doch sind nicht alle für die Kunst geschaffen." (Archipenko.)

---

*) Vgl. die Originallithographie im Jahrbuch der Jungen Kunst, 1923. Verlag Klinkhardt & Biermann.

Literatur.

Sturm-Bilderbücher. Bd. II. Alexander Archipenko.

Katalog der Wanderausstellung 1920/21. Vorwort von Maurice Raynal.

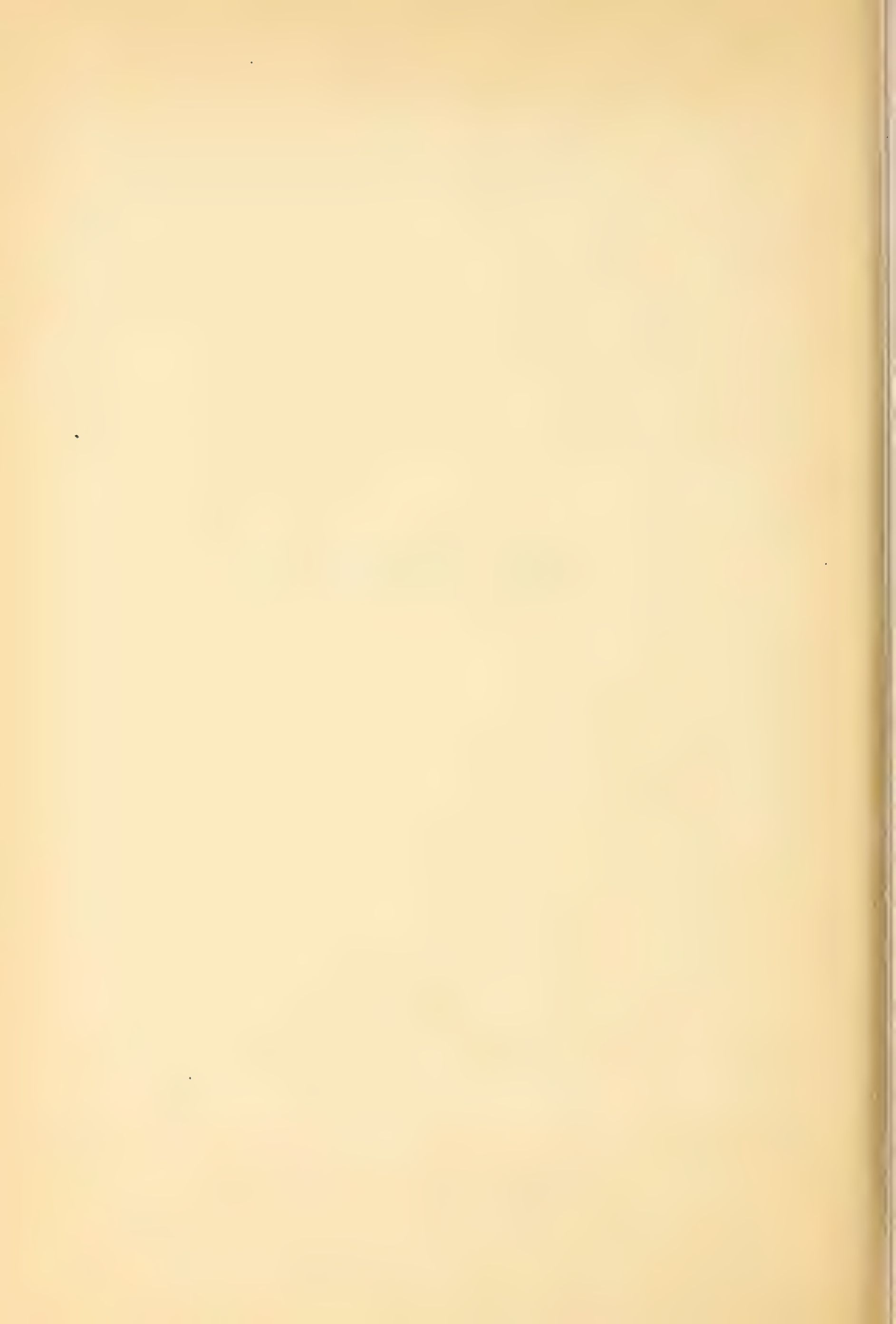
Katalog der retrospektiven Ausstellung im „Sturm“, Frühjahr 1921. Vorwort von Iwan Goll, Paris. Verlag G. Kiepenheuer, Potsdam, 1921.

Archipenko-Album, mit Text von Däubler und Goll. Verlag G. Kiepenheuer, Potsdam, 1921.

H. Hildebrandt: Alexander Archipenko. Verlag Ukrainsk Slowo G. m. b. H., Berlin 1923.



Abbildungen





Fragment. Bronze. 1909

Privatbesitz.

Alex. Archipenko



Sitzende Frau — Gips. 1911

Privatbesitz



Zwei Frauen

Gips. 1912

Sammlung Walden, Berlin



Statuette Bronze. 1913



Statuette Gips. 1914

Sammlung Falk



Boxkampf Holz. 1913

Sammlung Magneli, Florenz



Gehende Frau Terrakotta. 1918

Privatbesitz



Statuette Mahagoni. 1925

Privatbesitz

VIII



Statuette Bronze. 1915
Privatbesitz



Torso Bronze. 1916
Privatbesitz



Figur Bronze. 1921

Rotterdam, Museum



Stehende Figur — Kunststein. 1922

Mannheim, Kunsthalle



Stehende Frau — Bronze. 1922

Privatbesitz



Porträt Frau Archipenko Marmor. 1922

Leipzig, Museum der bildenden Künste



Torso

Schles. Marmor. 1922

Privatbesitz

XV



Gruppe — Fayence. 1921

Mannheim, Kunsthalle und Frankfurt a. M., Städelsches Institut



Sitzende Figur Marmor. 1922

Privatbesitz



Figur in Bronze Detail. 1922

Museum Osaka (Japan)



Kopf **Marmor. 1922**

Privatbesitz



Stilleben Skulpto-Malerei. 1918



Frauenfigur Aquarell. 1922

Privatbesitz

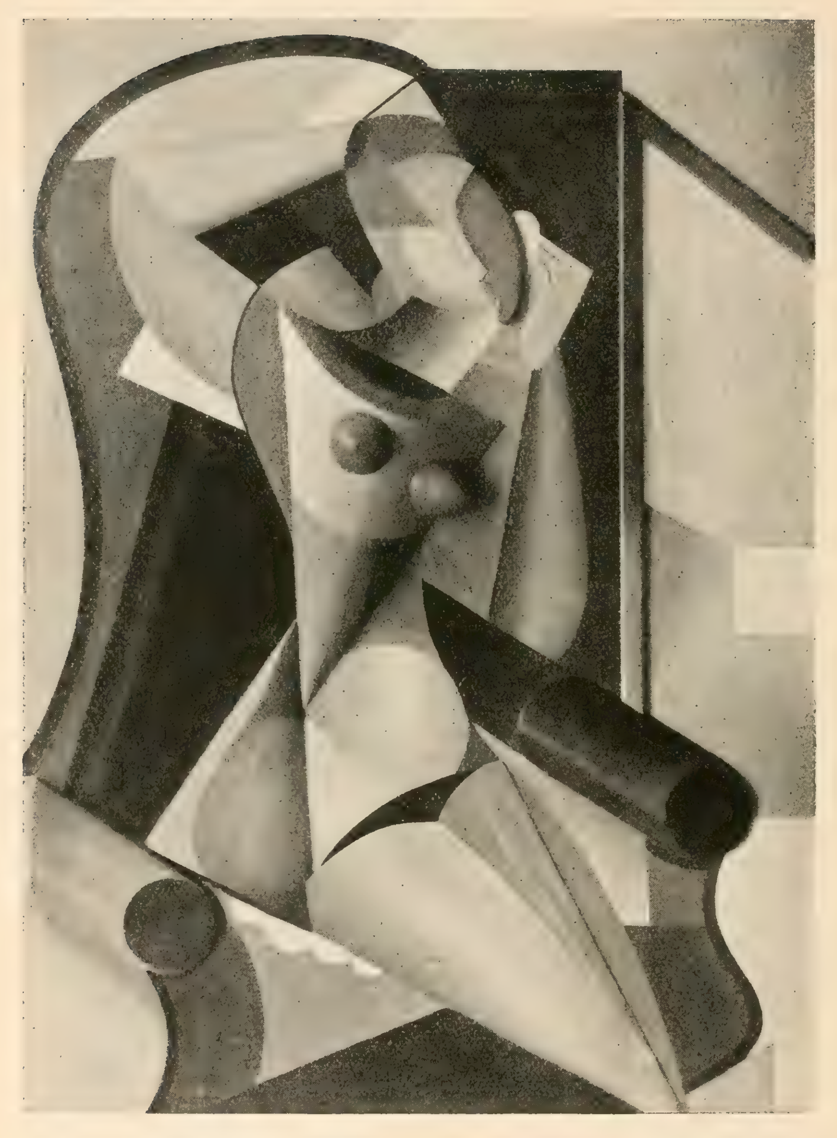


Zwei Frauen — Aquarell. 1922

Privatbesitz



Aquarell — Privatbesitz — 1922



Frau vor dem Spiegel — Skulpto-Malerei. 1916

Sammlung Falk

XXIV



Ölgemälde 1925



Porträt Frau Archipenko

Skulpto-Malerei. 1922



Weibliche Figur 1925
Skulpto-Malerei in verschiedenen Metallen

XXVII



Zeichnung 1909



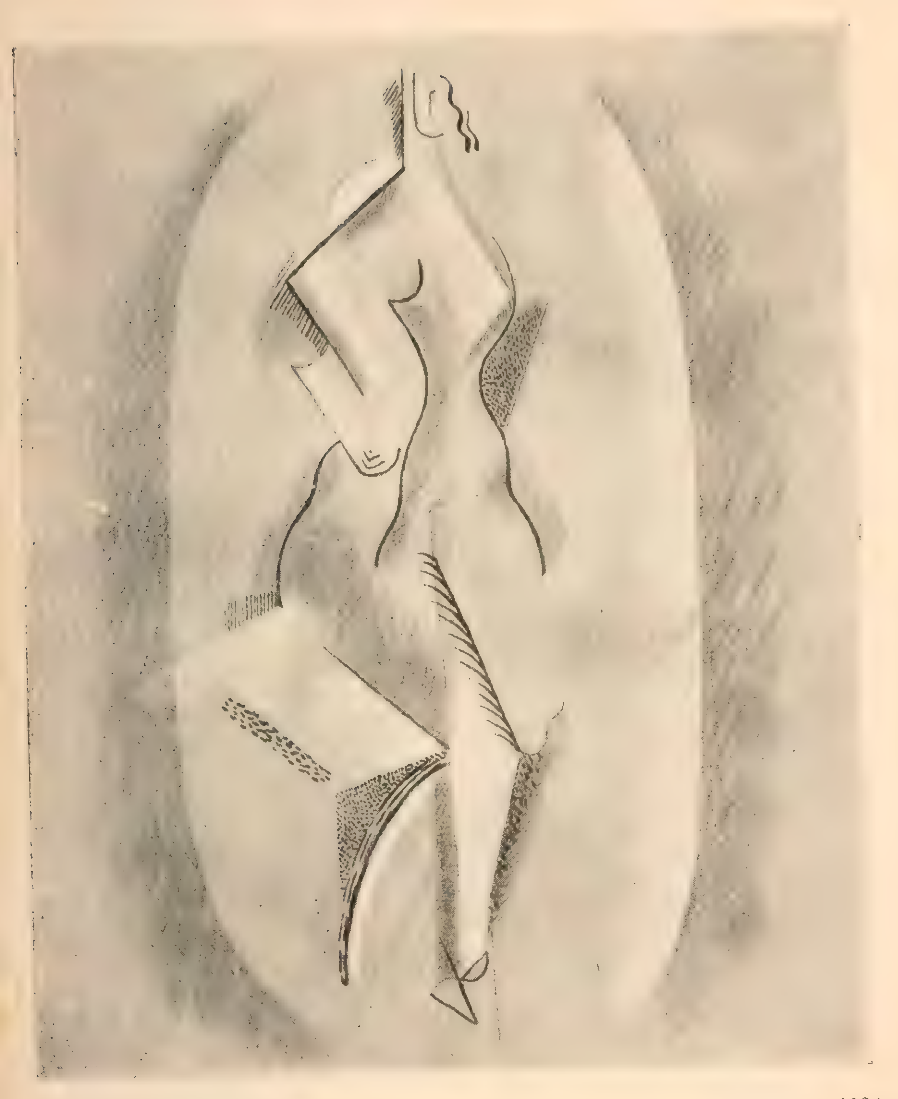
Zeichnung 1915

Sammlung Bienert



Zeichnung 1915

Essen, Museum



Zeichnung, farbig gehöht. 1922



XXXII

